

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

**El artista errante y el discurso como cartografía en un contexto  
hispano-brasileño**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Sofía Porto Bauchwitz**

**Director**

**José María Parreño Velasco**

**Madrid, 2018**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**EL ARTISTA ERRANTE Y EL DISCURSO COMO  
CARTOGRAFÍA EN UN CONTEXTO HISPANO-  
BRASILEÑO**

SOFIA PORTO BAUCHWITZ

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR JOSÉ MARÍA PARREÑO VELASCO

Madrid, 2017





## Agradecimientos

A mis padres, María Emília y Oscar Federico, por confiar en mi escritura, por el apoyo y cuidado. A mi hermana Camila, que fue la que primero me educó en cuestiones de alteridad y tolerancia. A Nina, por sus primeros pasos y por inventarse sus propios idiomas. A Mario, por leerme con cariño y crítica, y estar siempre presente. A los familiares, por todo, pero especialmente por los recuerdos.

Agradezco a los amigos y a todos los artistas que participaron de mis mapas. En especial a los participantes de *Fronteras y Estados de Sitio* y caminantes en *Caminos Coexistentes*. A los artistas que aceptaron ser entrevistados y a todos los artistas mencionados en esta tesis.

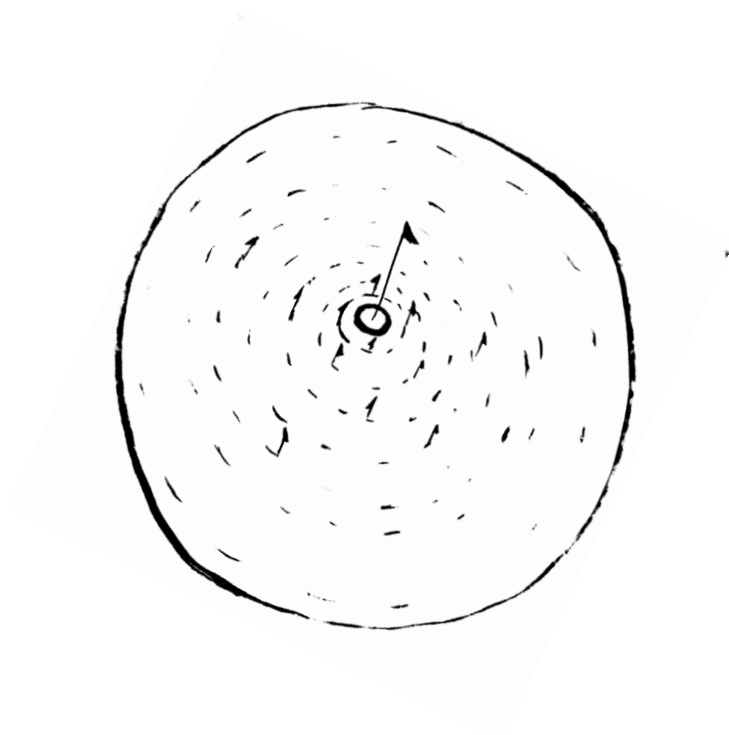
Por orientarme pacientemente a lo largo de toda la investigación (y por aceptar alguna desorientación), agradezco al profesor José María Parreño.

Por último, pero no menos importante, agradezco a la Fundación CAPES por el apoyo, esencial para la realización de mis errancias y concreción de este trabajo.



# Índice

Resumen.....	01
Abstract.....	03
Introducción.....	07
1 Mapas y cartógrafos.....	24
1.1 Sobre el devenir-niño del cartógrafo y cómo volver a las islas.....	35
1.2 Pensar la frontera, el límite y el relato.....	44
1.3 Aquí y allí: habitar la línea.....	58
2 El artista errante: por una nueva mística contemporánea.....	69
2.1 <i>Vagamos en la noche y somos consumidos por el fuego</i> .....	78
2.2 El artista enamorado.....	88
2.3 Perdiendo la forma humana.....	95
3 La voz de los Otros: traducir lo continuo.....	104
3.1 Practicar la traducción, practicar la permanencia.....	117
3.2 Traducción y crítica: una crisis.....	127
4 Relatos desde la experiencia: dos prácticas cartográficas aplicadas al proceso artístico.....	145
4.1 <i>Caminos Coexistentes</i> .....	150
4.1.1 El Otro como Cartografía.....	151
4.1.2 Cuerpo/Relatos/Mapas.....	153
4.1.3 Piedra/Camino/Cuerpo.....	159
4.2 <i>Fronteras y Estados de Sitio</i> .....	165
4.2.1 Características en proceso: tres ediciones de <i>Fronteras y Estados de Sitio</i> .....	175
4.2.2 Discursos de artista en <i>Fronteras y Estados de Sitio</i> .....	187
Consideraciones finales.....	217
Bibliografía.....	223
Apéndice.....	236



# Resumen

*El artista errante y el discurso como cartografía en un contexto hispano-brasileño* es una investigación que ha caminado por conceptos como indecisión, fracaso, ritmo singular y micropolítica para centrarse, finalmente, en la figura del *artista errante* como personaje que engloba las características de lo que consideramos una producción artística contemporánea. Nuestro interés es crear una cartografía de artistas contemporáneos, en su mayoría brasileños e hispanos, que manifiestan en sus discursos la voluntad de ir y venir libremente a través de los múltiples medios y voces que los rodean, sin verse atados a un punto fijo y permitiéndose traducciones constantes de sí mismos y de los demás cuerpos que encuentran en el camino. Los artistas a los que nos referimos en la investigación abordan distintas formas de micropolítica (ya sea en sus discursos privados u oficiales, o en sus obras) y defienden para el propio hacer un estado errante que engloba el derecho legítimo al fracaso (al error) y a la indecisión (al errar, al vagabundeo). El discurso que cada artista elabora para sí mismo (su biografía, sus manifiestos, sus intereses y explicaciones) es entendido aquí como una herramienta cartográfica que nos permite (al igual que ocurre cuando miramos un mapa) interpretar y seguir las huellas dejadas por el artista. El discurso se convierte en dispositivo de auto-legitimación en el mundo del arte. Con éste el artista no sólo se coloca en un punto del mapa sino que crea y reafirma un lugar propio, que se entiende desde el orden del tránsito y de la traducción. En la investigación, las palabras escogidas por los artistas fueron examinadas para concluir en que el hacer errático es propio de un hacer contemporáneo, anacrónico y precario. Estos artistas que se muestran opacos e inseguros en sus decisiones son, en nuestra opinión, un modelo de resistencia a los preceptos capitalistas de la actualidad que exigen resultados, rendimiento y centralización del pensamiento. Los artistas errantes, al errar (al insistir en los propios

pasos, las propias certezas/ incertidumbres y en la renovación de las propias voces) ensayan devenires otros para el arte.

La metodología aplicada consistió en la revisión bibliográfica y en la práctica artística dirigida a los conceptos estudiados en la tesis. Se creó el proyecto *Fronteras y Estados de Sitio* para servir de dispositivo cartográfico. En él se ensayaron tres volúmenes de cartografías de diversos artistas que serían estudiados.

La tesis está dividida en cuatro capítulos. El primer capítulo, *Mapas y cartógrafos*, introduce las principales metáforas y conceptos que se consideran esenciales para la comprensión de una cartografía. El segundo capítulo, *El artista errante: por una nueva mística contemporánea*, trata de las especificidades del hacer artístico contemporáneo en el capitalismo global, tales como la hiper-flexibilidad y la precariedad que ésta acarrea. Como praxis creativa y de disenso, el arte es pensado como una práctica de la traducción y es sobre esta idea que se trataron temas como la auto-alteridad y cómo esto lleva al artista a estar, metafóricamente, variando su forma humana a otras formas disidentes. El tercer capítulo, *La voz de los otros: traducir lo continuo*, enfoca justamente la cuestión de la traducción y la crítica del arte desde una perspectiva de la crisis que una y otra parecen experimentar. En él se trabaja la idea de que la crisis en la capacidad de traducir la voz del Otro, es la base para la crisis que vivimos en el arte. El último capítulo, *Relatos desde la experiencia: dos prácticas cartográficas aplicadas al proceso artístico*, relata el proceso cartográfico dentro de dos proyectos artísticos personales que tenían en cuenta la idea del cartógrafo, del relato y del discurso artístico: *Caminos Coexistentes* y *Fronteras y Estados de Sitio*. Aquí se analizan los artistas que participaron en cada uno de los proyectos como forma de poner en práctica los conceptos que se han investigado en la tesis.

**Palabras-Clave:** artista errante, cartografía, discurso artístico, traducción, relato.

## Abstract

*The wandering artist and the discourse as cartography in a spanish-brazilian context* is an investigation that has erred by different concepts such as indecision, failure, singular rhythm in creation and micropolitics to finally focus on the figure of the *wandering artist* as a character that incorporates the characteristics of what we consider a contemporary artistic production. Our interest is to create a cartography of contemporary artists, brazilian and hispanic, whom manifest in their discourses a willingness to come and go freely through the many media and voices that surround them, without being tied to a fixed point and allowing a constant translation of themselves and of the other bodies they meet along the way. The artists approached at the research end up touching different forms of micropolitics: in their private/official discourses and in their artworks. They defend, for their own practice, a wandering state that legitimizes the right to failure (to go wrong), to indecision (erring) and to the constant transformation of oneself into a different one.

The discourse that each artist make of himself (his career, his biography, his interests, etc.) are understood as a cartographic tool (as a map) that allows people to interpret and follow the traces left behind. The discourse becomes a device of self-legitimation in the Art world as soon the artist relates himself, that is, tells his story. The artist not only places himself on a point on the map, but also creates and reaffirms his own place, understood from the order of transit and translation. In the research, the words chosen by the artists were examined to conclude that erratic making is characteristic of a contemporary, anachronistic and precarious doing. These artists -who are opaque and insecure in their decisions- are, in our opinion, a model of resistance to today's capitalist precepts, which demand results, productivity and centralization of thought. Wandering artists, by erring (by insisting on their own steps, their own certainties/uncertainties and in the renewal of their own voices) rehearse otherness for the art.



The applied methodology consisted of a bibliographical revision and artistic practice focused on the concepts studied. The text is divided in 4 chapters. The first chapter, *Maps and cartographers*, introduces the main metaphors and concepts that are considered essential for the understanding of a cartography. The second chapter, *The Wandering Artist: for a new contemporary mystique*, will deal with the specificities of contemporary art making in global capitalism, such as hyperflexibility and the precariousness it entails. As a creative and dissenting praxis, art is understood as a translation practice and it is on this idea that topics such as self-alteration will be treated and how it leads the artist to be constantly abandoning his human form to adhere to other forms. The third chapter, *The Voice of Others: translating the continuous*, focuses precisely on the question of translation and the critique of art, from a perspective of the crisis that one and the other seem to experience. The last chapter, *Stories from Experience: two cartographic practices applied to the artistic process*, relates the cartographic process within two personal artistic projects that took into account the idea of cartographer, narration and artistic discourse: *Coexistent Paths* and *Frontiers and States of Siege*. Here we analyze the artists who participated in each of the projects to put into practice the concepts that have been investigated in the thesis.

**Keywords:** wandering artist, cartography, artistic discourse, translation, story.

*Ai! Mas como é triste essa nossa vida de artista!*

Enquanto engomo a calça, Ednardo

*Perdidos somos, y es nuestra condena vivir sin esperanza en el deseo.*

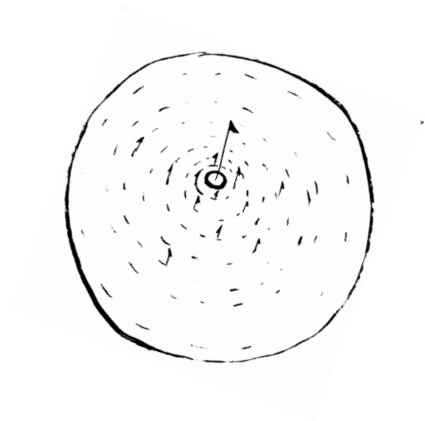
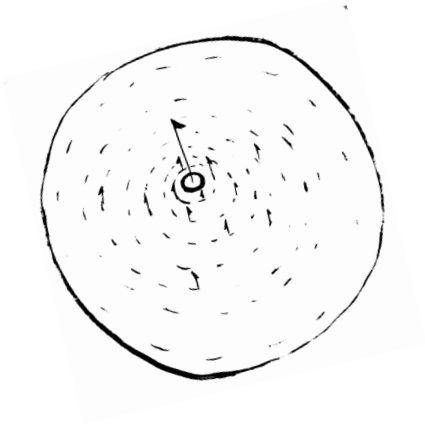
Divina Comedia, Dante Alighieri

*Alma mía, ¿dónde estás? He regresado, estoy nuevamente aquí, he sacudido de mis pies el polvo de todas las comarcas, y vine hacia ti, estoy contigo, tras largos años de largo andar he vuelto a ti. He de contarte todo lo que he visto, vivido, bebido en mí.*

El Libro Rojo, Carl Jung

*Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa*

La invención de lo cotidiano, Michel de Certeau



# Introducción

## Preámbulo

El presente trabajo, *El artista errante y el discurso como cartografía*, parte de una intuición, sentida desde el lugar del artista, de que las prácticas artísticas transitorias y muchas veces impalpables de la contemporaneidad están siempre atadas a discursos experienciales y situados (por lo cual, también inestables) que dibujan una especie de mapa errático con el cual podemos acceder a la poética de manera mucho más profundizada.

La investigación se inicia en 2013, con el Trabajo Fin de Master, *Caminos Micropolíticos: Indecisión, Búsqueda y Fronteras*, en el cual se articulaba la cuestión de una política cultural dictada por el "mercado del arte" que se imponía en la esfera artística y cómo, a raíz de eso, se instauraba la urgencia de fortalecer los caminos singulares que cada artista creaba para sí. Estos caminos estaban marcados por la indecisión, por los múltiples deseos que nacen a lo largo del hacer artístico cotidiano y por la constante búsqueda de espacios de legitimación. Entendemos la indecisión, por tanto, como la condición primera del artista contemporáneo, que duda de las respuestas vigentes, no acepta lugar y función prefijados, y pregunta, aunque no llegue a obtener respuestas.

La figura del *artista errante* surge como metáfora para un grupo de individuos dispersos por el mundo, transfronterizos, que han tenido que aprender a crear dentro de unos parámetros posmodernos que exigen (des)posicionamiento constante frente a condiciones precarias y precarizantes. Contra la actual sensación de derrota e impotencia, la única arma a disposición de muchos artistas es seguir insistiendo en sus propios ritmos y caminos.

## Hipótesis

La investigación maneja la hipótesis de que, como *errantes*, los artistas contemporáneos no hablarían de un movimiento lineal (de *x* en dirección a *y*), de las periferias a los centros, del idioma materno *al otro idioma*, sino de un desplazamiento sinuoso que pide una lectura atenta (y no universalista). El artista contemporáneo estaría dejando atrás la búsqueda del rendimiento para acoger las dudas, la inseguridad y la indecisión de su trayectoria. De tal forma que la práctica artística *errante* estaría ayudando a fundamentar una nueva epistemología de lo diverso, local y momentáneo.

Si hoy resulta casi imposible acotar la producción a un medio, disciplina, temática o área de conocimiento es principalmente porque los flujos actuales de información, posibilidades, tensiones y personas en el globo terrestre alimentan identidades varias. Identidades que expresan una constante búsqueda por una traducción de sí o, en otras palabras, una voluntad de devenir Otro. De este modo, defendemos la hipótesis de que para ser comprendida, la poética de un *artista errante* pide del espectador una lectura agudizada de su discurso, pues es en el discurso que el artista hace de sí mismo, donde encontramos las líneas que unen toda su trayectoria, líneas que se bifurcan y vuelven a unirse en puntos inesperados. Esas líneas erráticas acabarían por formar un dibujo en constante mutación que entendemos como un mapa.

Al performatizar su propio discurso, al buscar y encontrar su propias palabras, el artista errante estaría al mismo tiempo viviendo la experiencia del recorrido y mapeándolo. Ese *ethos* cartográfico del *errante*, que opta por asumir múltiples espacios y formas, sería el dispositivo con el cual ensayar resistencias al paradigma capitalista contemporáneo de hiperflexibilidad.

## Objetivos

Esta investigación no pretende sumergirse en discusiones sobre políticas de identidad, aunque mire siempre a lo diverso; tampoco pretende ser un análisis crítico-teórico de obras de arte que articulen los conceptos de errancia, discurso o cartografía, sino un estudio que articule errancias, discursos y obras al amplio concepto de cartografía; en ese sentido, no creemos que hay aquí un claro estudio geográfico, sea desde un abordaje de la cultura visual o de la filosofía, sino, quizás, un ejercicio de libre traducción de metáforas. En definitiva, esta investigación yerra por todo esto y, en consecuencia, no puede ser demasiado definida o específica. Aun así, hemos desarrollado nuestro texto siguiendo una serie de objetivos a los que queríamos llegar:

[1] Configurar un horizonte de comprensión del espacio de la contemporaneidad y del arte contemporáneo desde las perspectivas de la sociología, de la filosofía y de la crítica cultural, entre otros campos del conocimiento. A partir de esta configuración teórica, [2] el objetivo es encontrar junto a las palabras y obras de artistas - en un contexto hispano-brasileño - fundamentos para pensar la figura del artista *errante*. Para ello, [3] usamos la cartografía como dispositivo, tanto teórico como procesual, con el que mapear los discursos artísticos a nuestro alrededor, en busca de puntos de intersección y tensión.

La cartografía que procuramos alcanzar no es tanto sobre discursos que hablan de lo errante (como tema) sino sobre los relatos de esa *errancia* y de cómo éstos dibujan mapas subjetivos, que se colectivizan en la medida en que son leídos y traducidos por los demás. Por discurso entendemos el acto performativo de expresar lingüísticamente, por medio de un vocabulario y desde una historicidad, un pensamiento. En ningún momento hemos querido llegar a conclusiones tajantes sobre lo que los variados artistas querían decir cuándo optaban por unas u otras estructuras, sino percibir en qué medida las palabras desvelan (y cómo desvelan) la trayectoria del artista.

## Antecedentes Errantes

Son numerosas las publicaciones en torno a las nuevas prácticas poéticas contemporáneas, en ellas encontramos diversos puntos de interés: Encontramos estudios que teorizan sobre el arte relacional o colaborativo, y las prácticas desobedientes (ATIENZA, 2009, BOURRIAUD, 2008); estudios que analizan el concepto de política en expresiones artísticas (RANCIÈRE, 2011); que teorizan sobre el sistema del arte y su mercado (GROYS, 2014, NEGRI, 2011). Hay todavía estudios que hablan de una institucionalización del arte y de la pérdida creciente de repercusión de los gritos individuales frente a un mundo de especialización y flexibilidad (AIHWA, 2000, DINIZ, 2011, AGAMBEN, 2009). En fin, son tan numerosas, como inabarcables, las metáforas para describir el actual estado del arte, pero no todas incluyen los conceptos que nos llevaron a escribir esta tesis: el artista errante; el relato o discurso sobre la errancia y como este discurso funciona como herramienta cartográfica legitimadora.

Pese a que lo errático aparezca principalmente asociado a lo urbano o geográfico, creemos que algunas proposiciones existencialistas tocan el hilo conductor de muchas de las metáforas usadas para describir los nuevos creadores contemporáneos. Los textos que fueron esenciales para construir nuestro pensamiento, aunque con cualidades diferentes, presentan una característica común: coinciden en ideas de movimiento y alteridad (y auto-alteridad), y analizan la importancia de recuperar un espacio de tensión con el Otro para poder ensayar una coexistencia cultural viva y traducible.

El artículo *Nas rotas do Quotidiano* (1993) de José Machado Pais, sociólogo portugués, es un artículo que consideramos vigente. En él, Pais defiende que el choque cotidiano y las reacciones de todo roce humano son esenciales para que la creatividad siga renovándose, haciendo necesario que el individuo se permita ir y venir, vagamente, por el mundo. Tras su lectura, queda justificado la concepción de que habitar la frontera, como un espacio

tensionado y conflictivo, es un prerequisite para que podamos sufrir transformaciones. La frontera es pensada aquí (y desde un juicio haideggeriano<sup>1</sup>) no sólo como un lugar o una barrera física, sino como un fenómeno que se da cuando dos distintos se tocan y surge algo nuevo.

La urbanista brasileña Paola Berenstein Jacques, en un extenso estudio que transita desde el *flâneur* francés de Charles Baudelaire o el hombre *blasé* de Georg Simmel hasta las prácticas situacionistas de Guy Debord, *Elogio aos Errantes* (2012), defenderá la idea de que todo cuerpo en la ciudad será modificado por el espacio que habita en ella. Esa reciprocidad entre cuerpo-espacio, que propone Jacques, nos llevó a pensar el cuerpo a la vez como espacio-mapeado y sujeto-cartógrafo. Jacques reafirma el importante papel que la actual figura urbana del ambulante tiene a la hora de difundir relatos de experiencias destructivos y resistentes a la estrategia capitalista de “apaciguamiento programado de lo que sería un nuevo choque contemporáneo: una hábil construcción de subjetividades y deseos, hegemónicos y homogeneizados” (JACQUES, 2012, p.14). Es interesante también, la defensa que la autora hace de la polifonía en su texto, de la cantidad de voces que trae al dialogo, y de cómo construye una especie de cartografía sobre el errante y lo urbano, por medio de líneas conceptuales que se despliegan.

En ese sentido, el *Radicante* (2009) de Nicolas Bourriaud cumple el papel de reactualizar pensamientos de lo exótico y de lo diverso, incorporando en el debate a poetas como Victor Segalen, con su *Ensayo sobre el exotismo* (2017). La lectura de Segalen nos resultó fundamental para pensar no solo lo diverso sino la propia errancia identitaria que ocurre en la escritura. En *Radicante*, Bourriaud pide prestado, para su metáfora de las

---

<sup>1</sup> “El límite no es aquello en donde algo termina, sino lo contrario, como los griegos reconocieron, el límite es aquello en donde algo comienza su esencia”. (Traducción nuestra). Original: “Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wir die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, woher etwas *sein Wesen beginnt*.” HEIDEGGER, Martin (2000) “Bauen Wohnen Denken”. En: *Vorträge und Aufsätze*, GA. 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. (p. 156)



prácticas artísticas contemporáneas, las propiedades de las plantas de tipo radicante, que hacen crecer sus raíces a medida en que avanzan en el territorio, adaptándose y traduciéndose repetidas veces al nuevo suelo.

Aunque sea un estudio que prefiere el movimiento al estado fijo, y que de alguna forma también defiende la traducción como praxis artística (altermodernidad), no acaba de desvincularse de la idea de raíz o de la idea de movimiento, como algo estrictamente ligado al cambio de posición, en un terreno. Otros pensadores que han dedicado su atención a las plantas, como Michael Marder, ampliaron nuestra concepción de movimiento y ética botánica, permitiéndonos pensar ritmo y movimiento incluso en el reposo. Aun así, en *Radicante* Bourriaud trabaja la idea de que la estrategia de muchos artistas contemporáneos sería no ya centrarse en un camino cierto, con un fin preciso o mirando hacia un resultado (la obra), sino en el encadenamiento constante de experiencias y sus imágenes durante el recorrido, encadenamiento que se hace por la traducción de códigos.

Toda una discusión sobre la traducción, como la propuesta por Henri Meschonnic en su *Poética do Traduzir* (2010), nos ayudó a pensar la idea de lo discontinuo que perpetua la palabra del artista. Algo se pierde en toda traducción, aunque perderlo signifique, para la obra que se traduce: permanecer en el tiempo, continuar siendo leída. Meschonnic dirá que es sólo por medio de la práctica poética de la traducción (que implica siempre una lectura singular y marcada por un ritmo y prosodia personal) que uno teoriza el discurso.

De una manera general, una miscelánea de artículos han ayudado también a dibujar un estado de la cuestión.

Daniela Figueiredo Canguçu en su artículo *O artista contemporâneo: seu discurso, seu corpo* (2014) se acerca a nuestro planteamiento. En su texto menciona la amplia variedad de soportes y recursos técnicos que son hoy apropiados por muchos artistas, lo que facilita que una investigación artística adquiera distintas visualidades, haciendo que un mismo

artista tenga en su portfolio diversidad de estéticas. Frente a esa multiplicidad, el espectador de arte necesita volcarse sobre los discursos de artistas, buscar pistas en ellos.

Leonardo Ventapane, por su parte, aproxima el artista a la imagen del explorador, encontrando similitudes en sus movimientos de desorientación, abiertos a lo imprevisto. Su artículo *O explorador, o artista e os territórios de impermanência* es el antecedente que consideramos más próximo a esta tesis. En él, Ventapane dice que el artista, gracias a “las variadas posibilidades de desplazamiento creador” es “atravesador de ‘imaginables’ poéticos en ese entremundo, desbravador de lugares fuera del mapa, fuera del tiempo, fuera de la lógica” (VETAPANE, 2013, p. 164)<sup>2</sup>. Gracias a la geografía de su metáfora, toca cuestiones que nos facilitaron seguir con la hipótesis del discurso como cartografía, como la imagen del artista que arrastra consigo la palabra. Dice Ventapane: “hay una fisicalidad creadora impregnando las decisiones, en que el contacto con cada palabra es resentido a lo largo de todo verso, de todo cuerpo. La palabra del poeta es chispa, testimonio de algo que tocó lo concreto”<sup>3</sup>. Esa palabra arrastrada en la hoja de papel (o plasmada en la obra) es el discurso del artista que, como testigo de una experiencia, nos dibuja un mapa.

Fue a través de la voz de los artistas, sus palabras y experiencias, que ampliamos nuestra investigación. Lecturas de artistas como Joseph Beuys, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre tantos otros nombres consagrados, nos ayudaron a seguir camino. El verdadero

---

<sup>2</sup> (Traducción de la autora). Original: “Por sua vez, as variadas possibilidades de deslocamento criador do artista adquirem também um sentido explorador, (...) porque, por meio desses deslocamentos, o artista, enquanto atravessador de ‘imagináveis’ poéticos nesse entremundos, desbravador de lugares fora dos mapas, fora do tempo, fora da lógica”. Véase: VENTAPANE, Leonardo (2013). “O explorador, o artista e os territórios de impermanência”. En: *Arte & ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj*, n. 27. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2013 (p.164)

<sup>3</sup> (Traducción de la autora). Original: “há uma fisicalidade criadora permeando suas escolhas, em que o contato com cada palavra é ressentido ao longo de todo o verso, de todo o corpo. A palavra do poeta é faísca, testemunho de que algo roçou o concreto” Véase: VENTAPANE, Leonardo (2013). “O explorador, o artista e os territórios de impermanência”. En: *Arte & ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj*, n. 27. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2013. (p.165)

empoderamiento ocurriría, sin embargo, al encontrar marcas del *artista errante* en las palabras y divagaciones de los artistas contemporáneos comunes de este mundo.

Una parte fundamental de esta investigación ha sido la decisión de otorgar una especial atención, en gran parte del texto, a la voz femenina en la mayoría de las cuestiones planteadas. Ha sido primordial, en consecuencia, direccionar esta investigación no solo a las mujeres artistas (para aquello que decían o no podían decir), sino también al propio proceso de escritura y estudio errático, difuso por naturaleza, que nos revelaría el problema que hay en poner en cuestión las normas (positivistas y masculinas) que todavía rigen la academia y el conocimiento. En ese sentido, la lectura de pensadoras feministas como Donna Haraway, Gayatri Spivak, Gloria Anzáldua, Shoshana Felman, Saskia Sassen y Ong Aihwa, entre otras, facilitó un posicionamiento más seguro de nuestras ideas.

“Cartografía” ha sido un término usado desde dos perspectivas distintas en la tesis. Por un lado, teníamos una preocupación conceptual en lo que concernía el espacio habitado y cartografiado, toda una discusión del cartógrafo-autor autorizado, y el relato de viaje como mapa. Hemos tratado esas cuestiones a través de autores de diferentes campos del conocimiento (Michel de Certeau, Dennis Wood o Gilles Deleuze, entre otros). Por otro lado estaba la preocupación del proceso mismo de cartografiar, que realizamos en proyectos artísticos paralelos a la investigación y en el texto mismo de la tesis.

Un libro fundamental para modelar nuestra concepción de cartografía fue *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2009) de Eduardo Passos, Virgínia Kastrup y Liliana da Escóssia. En este libro se defiende, entre tantísimas perspectivas, el gesto de cartografiar como una cuestión espacial, que pide del autor un posicionamiento existencial. En ese sentido, una vez más, lo personal y local se hace político y resistente, haciendo necesario, como ensayaba Cecilia Salles en *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2009), seguir de cerca no un resultado, sino el proceso de su confección.

## Metodología

El origen etimológico de la palabra “método” hace referencia al “camino a seguir”, y como propuso el sociólogo portugués José Machado Pais, en *Nas Rotas do Quotidiano* (1993)<sup>4</sup>, todo método es entendido como una forma de errancia. Por tanto, el camino seguido en esta investigación fue justamente el de pasear (en ocasiones de forma errática) por la realidad del artista contemporáneo, buscando las respuestas a nuestras hipótesis.

Este método es sentido en la propia lectura del texto - que a la vez habla sobre la errancia y desde la errancia. La investigadora artista, que escribe sobre la errancia - al mismo tiempo en que ensaya distintas maneras de practicarla - acabó por hacer de este texto también un ejercicio plástico con una forma errática, sinuosa.

En ese sentido, creemos que hemos conseguido alcanzar una metodología feminista implicando una huida de la neutralidad. El carácter autobiográfico que encontramos en algunos capítulos o la informalidad de algunos abordajes críticos a lo largo del texto ensayaron una manera de resistencia a ciertos formatos preestablecidos de investigación artística. Shoshana Felman resume el espíritu de esta tesis: “Utilizar la propia autobiografía como una resistencia a la teoría pero, al mismo tiempo, y de forma igualmente crucial, utilizar la teoría y la literatura, precisamente, como una resistencia a la autobiografía”

---

<sup>4</sup> El fragmento al que nos referimos es: “Es que toda pergunta es un buscar. Y como etimológicamente método significa caminho y como el camino se hace al andar, el método que nos debe orientar es ese mismo: el de trotar la realidad, pasear por ella en andanzas vagabundas, indiciándola de una forma entrometida, intentando ver lo que sucede en ella hasta cuando no ‘pasa nada’.” (Traducción de la autora). Original: “É que toda pergunta é um buscar. E como epistemologicamente *método* significa caminho e como o caminho se faz ao andar, o método que nos deve orientar é esse mesmo: o de trotar a realidade, passear por ela em deambulações vadias, indiciando-a de uma forma bisbilhoteira, tentando ver o que nela se passa mesmo quando ‘nada passa’.” Véase: PAIS, José Machado (1993). “Nas rotas do Quotidiano”. En: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n 37. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. 1993 (p.113)

(FELMAN, 1993, p. 133)<sup>5</sup>. Felman señala el valor de resistencia que representa una lectura hecha de manera autobiográfica, como una manera de dar testimonio a la inesperada resistencia femenina presente en el texto que se lee. En la tesis, la lectura y el análisis de los discursos de los artistas intentó mantenerse en esa posición, la de leer al otro desde la autobiografía. El tono muchas veces personal del texto no tiene, por tanto, intención de ser deliberadamente confesional, sino abiertamente testimonial.

Para acceder a los discursos de los artistas optamos por las entrevistas e intercambio de correspondencias. Para ello, en 2014, se ideó el proyecto *Fronteras y Estados de Sitio*, que funcionó como un dispositivo cartográfico, un archivo de artistas, abierto al público en formatos expositivos que se apropiaban de la forma y lenguaje de la cartografía. *Fronteras y Estados de Sitio* fue fundamental a la hora de ensayar distintos mapeados de artistas y practicar el error. Como proyecto expositivo itinerante tuvo tres ediciones (agosto de 2014, febrero de 2016 y julio de 2016), que se realizaron en Brasil y España (Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte – Brasil, Centro Cultural Casa do Brasil y Centro de Arte Complutense – Madrid, respectivamente), pero que fueron elaborados en tránsito entre distintos territorios.

Cada nueva edición adoptó diferentes criterios de selección. En un principio, la búsqueda se centró en artistas que se asemejaban a mi propia práctica artística. Pensar el *artista errante* como un semejante pareció ser un gesto natural. En un momento dado, percibimos que las cuestiones de género y de clase no permitían que todos los artistas se comunicaran y crearan con las mismas libertades o transparencia. Esto hizo necesario profundizar en la búsqueda de artistas y nos obligó a centrar nuestra atención en artistas mujeres, estuvieran dentro de nuestra red de contactos, como al principio se pretendía, o más allá. Ya no consistía en conocer al artista o su trabajo, de haber cruzado con él en algún

---

<sup>5</sup> Véase: FELMAN, Shoshana (1993). *What does a woman want? Reading and sexual difference*. Londres: Johns Hopkins Press. (p. 133) (Traducción de la autora).

punto y percibido en él similitudes, sino buscar reconocernos allí donde, superficialmente, no nos encontrábamos.

De esa forma, el mapeado de esta tesis ocurre a lo largo del texto, al abordar los trabajos de los distintos artistas y también en los cambios que ocurren en la propia voz de la investigación (que se mueve entre una voz personal, la voz legitimada y reconocida de los teóricos citados, y la voz de los artistas, siempre en proceso de legitimación). No se quiso trabajar desde la idea cuantitativa de acumulación de datos que muchas veces pesa sobre la investigación doctoral. En ese sentido, el trabajo se alejaba de la cartografía geográfica o historiográfica para centrarse en la idea de mapeado como un proceso subjetivo, que parte de un conocimiento de campo local, para ir extendiéndose progresivamente en dirección a partes desconocidas del mapa.

Por otra parte, nos hemos apoyado en Victor Burgin<sup>6</sup> para cuestionar ciertas expectativas epistemológicas del ámbito académico, que tradicionalmente ha privilegiado al lenguaje teórico-científico, frente al lenguaje creativo que nos es más natural como artistas, y que objetivamente se diferencia de las investigaciones teóricas y científicas que comúnmente se hermanan con las artes como, por ejemplo, las ciencias sociales.

Poner al artista en un lugar de confrontación argumentativa, en el cual se espera que proceda como lo haría un antropólogo, por ejemplo, es negar al discurso artístico lo que le

---

<sup>6</sup> De los tres tipos de candidatos al grado de doctor presentados por Victor Burgin (BURGIN, 2006), el que nos ha interesado usar como modelo en esta tesis es el del artista que además de aportar un texto teórico necesita impregnar la tesis con lo que su práctica artística proporciona. En respuesta al artículo de Burgin, Desmond Bell (BELL, 2008) dijo que, al intentar restringir la grandísima variedad de maneras de hacer del artista a tres tipos de candidatos, Burgin acababa “reproduciendo las grandes divisiones entre la labor intelectual y la manual”, valorizando “la teoría abstracta a expensas de la práctica reflexiva” (BELL, 2008, p. 176). Es verdad que el posicionamiento de Victor Burgin simplifica la singularidad que cada investigación puede tomar, pero fue y sigue siendo un importante baremo en el área. Permite, bajo su discurso legitimador, decir que la teoría no puede verse separada de la práctica, sea cual sea esta. Véase: BURGIN, Victor (2009). “Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais”. En: *Arte & ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 25. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2013, (pp. 185-195); BELL, Desmond. (2008). “Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research”. En: *Journal of Media Practice*, vol. 9, n.2. 2008 (pp. 171-177).

es más propio: la subjetividad. Así, al defender una tesis en artes, el artista debería ocupar el lugar que le corresponde, el de regalar una visión sobre el proceso de investigación y de creación, y permitir las traducciones (también subjetivas) que los demás harán de su trabajo académico.

Gizela Horvath, en *Argumentative Discourse About Works Of Art*, nos da algunas pistas de lo que sería un cambio de parámetro en lo que concierne a la evaluación de una investigación artística.

Aunque las afirmaciones estéticas no pueden ser probadas, pueden justificarse, pero no con argumentos, sino con explicaciones: La afirmación “este cuadro está equilibrado porque hay un punto verde en esta esquina” puede ser aceptada, pero no como prueba, y si como explicación. Pues el discurso argumentativo estético no prueba con evidencias, sino con explicaciones... Y la persuasión funciona como lo describió Wittgenstein: señalando, enfatizando, describiendo, utilizando símiles o metáforas, en la argumentación. (HORVATH, 2010, p. 9).<sup>7</sup>

Las declaraciones de artista (más conocidas por la palabra inglesa *statement*) no pueden, en la mayoría de los casos, ser probadas o comprobadas. Aunque sepamos que hay cada vez más tesis e investigaciones de arte que se asemejan a las de otros campos del conocimiento (tesis que sí pueden basar su discurso en evidencias científicas y demostrables), usando sus métodos y dispositivos, no se puede olvidar, sin embargo, que

---

<sup>7</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “Although aesthetic statements cannot be proven, they can be justified, but not with arguments, rather with explanations: the statement “this picture is balanced because there is a green spot in its left corner” can be accepted, although not as proof, but as explanation. (...) Thus, the aesthetic argumentative discourse does not prove with evidence, instead, it convinces with explanation. And persuasion works as Wittgenstein described: by pointing out, emphasizing, description, similes or metaphors, with perceptual argumentation. Véase: HORVÁTH, Gizella (2010). “Argumentative Discourse About Works Of Art”. En: BAKÓ, Rozália; HORVÁTH, Gizella (ed.) (2010). *Argumentor. Proceedings of the first international conference on teaching Argumentation and Rhetoric*. Transylvanian Museum Society: Cluj-Napoca. Rumania. (p.9)

sigue habiendo artistas que tienen en su discurso y en sus explicaciones la herramienta de legitimación necesaria para justificar sus trabajos.

Por esto, esta investigación se fundó en una figura-ideal, el *errante*, que no se esconde detrás de palabras, sino que se posiciona *en* las palabras, frente a su discurso. Aunque este texto esté sometido a expectativas académicas y evaluaciones universalistas, no es otra cosa, parafraseando a Victor Segalen, que mi propia visión, mi manera de ver el mundo y explicarlo. Citándolo, directamente, “que quede bien claro, este libro no responde a una certeza, sino a una búsqueda. Si lo escribo, no es para exhibir pensamientos acabados...” (SEGALEN, 2017, p.74)

Ese argumento nos lleva a pensar en otro método usado en la tesis, que fue el de dejarse llevar por la pregunta original y las certezas que iban transformándose en incertidumbres y vice-versa. Observar los cambios reflexivamente, como propone Irit Rogoff, significa trabajar desde un punto "*without*", un punto "sin" - certezas. Dice Rogoff:

‘*Without*’ (...) no es dar la espalda o negar lo que se tuvo a disposición previamente. Se asume que tenías un modelo con el cual empezar. Lo viviste, para poder sacar de él la mayor cantidad de cosas que podían haberte interesado en aquél momento. Y ahora te ves en una posición donde estás haciendo cosas activamente “sin” las certezas... (...) Implica en proceso más que método y alude a una condición en la cual puedes encontrarte mientras trabajas” (PHELAN; ROGOFF, 2001, p. 34)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Traducción de la autora. Cita original: “‘Without’ (...) isn't turning your back on, or denying, what you had at your disposal previously. It assumes that you had a model, to begin with. You lived it out, so you got as much out of it as may have been interesting at that point. And you've now found yourself in a position where you're actively doing without the certitudes... (...) it intimates process rather than method and alludes to a condition in which you might find yourself while doing work.” En: PHELAN, Peggy; ROGOFF, Irit (2001). “‘Without’: A Conversation”. En: *Art Journal*, v. 60, n. 3. Nueva York: College Art Association. 2001, (pp. 34-41). Disponible en línea: <<http://www.jstor.org/stable/778135>> (p. 34)



Trabajar “sin” certezas es una vivencia cotidiana para muchos artistas y tomar esa sensación de “falta” como un método auto-relacional, ensimismado, es una manera de legitimar las propias errancias. Un “sin” que se relaciona con la apertura (con lo externo, con el gesto de dejar el problema que mueve la investigación a la intemperie, para que se moje, se abra y que de él broten cosas nuevas)<sup>9</sup>.

## Formato de la tesis

La tesis está dividida en cuatro capítulos y un apéndice con los proyectos creados en paralelo a la investigación, proyectos que sirvieron de dispositivo cartográfico.

El primer capítulo de la tesis, *Mapas y cartógrafos*, introduce las principales metáforas y conceptos usados para fundamentar la imagen de un *artista errante* a lo largo del texto. Se discute, entre otras cosas, la relación entre el relato y el mapeo; la fuerza subjetiva y creativa del mapa y su carácter muchas veces disidente y contestador; los diversos discursos que se presentan en los mapas privados y los mapas oficiales; las cuestiones políticas que las ideas de fronteras y límites siguen despertando, etc.

El segundo y el tercer capítulo, *El artista errante: por una nueva mística contemporánea* y *La voz de los otros: traducir lo continuo*, tratan de las especificidades del hacer artístico contemporáneo en el capitalismo global, tales como la hiper-flexibilidad y la precariedad que esta acarrea. Se comentan las problemáticas que las imágenes tradicionalmente asociadas al hacer artístico mantienen inmutables, así como la pérdida de la capacidad crítica y de traducción, percibida en muchas de las manifestaciones artísticas vigentes. Se

---

<sup>9</sup> Antonin Artaud expresa una idea bastante similar en su poema *El Ombligo de los Limbos*, de 1925. “Allí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu. La vida es un consumirse en preguntas. (...) Yo pongo este libro suspendido en la vida, deseo que sea mordido por las cosas exteriores y antes que nada por todos los sobresaltos en acecho, todas las oscilaciones de mi yo por venir.” En: ARTAUD, Antonin (1980). *El pesa-nervios*. Madrid: Ed. Visor. (p.12).

trabaja la idea de que la crisis en la capacidad de traducir la voz del Otro es la base para las crisis que vivimos en el arte. Como praxis creativa y de disenso, el arte es pensado como una práctica de traducción y es sobre esa idea que se tratan temas como la auto-alteridad y cómo esto lleva al artista a un estado de constante abandono de su forma humana para adherir, cuando es necesario, a otras formas.

El último capítulo, *Relatos desde la experiencia: dos practicas cartográficas aplicadas al proceso artístico*, relata el proceso cartográfico efectuado dentro de dos proyectos artísticos personales que giran en torno a la idea de cartógrafo, relato y de discurso artístico: *Caminos Coexistentes* y *Fronteras y Estados de Sitio*. Se analizan los procesos de cada proyecto y las variaciones del discurso artístico en ellos, desde una óptica de la experiencia personal (como artista/curadora) y desde una óptica de la investigación, que analiza el discurso de los artistas que participaron de ellos. Este capítulo ilustra una práctica de la cartografía que se vale de conceptos que han sido investigados en la tesis.

El *Apéndice* al final del texto funciona como un archivo paralelo de los discursos de los artistas participantes del proyecto *Fronteras y Estados de Sitio*, así como otras entrevistas que fueron ocurriendo a lo largo de la investigación y que consideramos importantes.

## **Nota para navegantes**

Hablar desde uno mismo es reflexionar y madurar los cambios que vivenciamos en nuestros cuerpos, en nuestra comprensión del mundo, en nuestras prácticas frente a esos cambios - es teorizar desde el tránsito, es teorizar desde la errancia por uno mismo. “El cuerpo es no solo el primero, sino también el más natural de los instrumentos del hombre”.

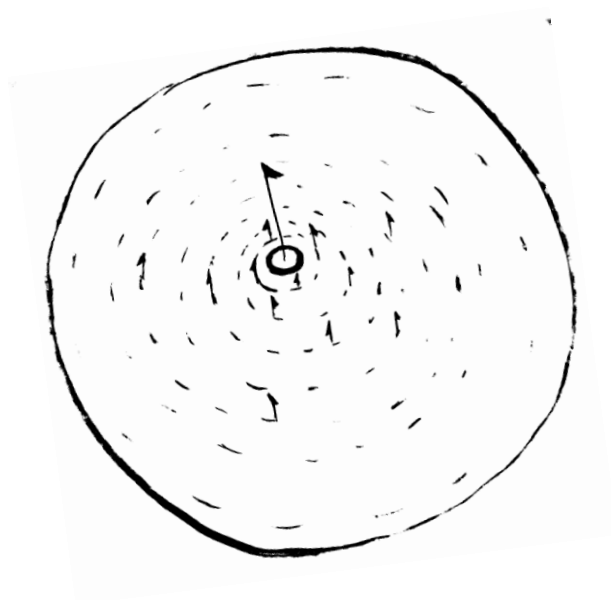
(MAUSS, 1950, p.372).<sup>10</sup> La propia naturaleza de los objetos de estudio de esta tesis hacía necesario desplegar el verbo del *errante* y sobre la errancia aunque eso significase, interpretando las palabras de Beckett, ir y volver al cuerpo, ir y volver al lugar, ir y volver al lenguaje sobre ese *ir y venir*: “Inténtalo otra vez. Falla otra vez. Mejor otra vez. O mejor que sea peor. Falla peor otra vez. Todavía peor otra vez.”<sup>11</sup>

Hecha esta introducción a los distintos caminos que se escogieron para la escritura de esta tesis, resta desear que la lectura sea percibida como marcas de un espíritu errante que acabó vagando y perdiéndose, también como reivindicación. Esperamos que el lector consiga atravesar la posible sensación de confusión y se deje llevar por las errancias.

---

<sup>10</sup> “Dans ces conditions, il faut dire tout simplement: nous avons affaire à des techniques du corps. Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme.”. Véase: MAUSS, Marcel (1950). *Sociologie et anthropologie*. Paris: Press Universitaires de France. (p.372)

<sup>11</sup> (Traducción de la autora). Original: “Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again.” En: BECKETT, Samuel (1983). *Worstward ho*. Nueva York: Grove Press. (p.89).



# 1 Mapas y cartógrafos

*El mapa miente.*  
Eduardo Galeano

El espacio, como señalan Neil Smiths y Cindi Katz, es un tema que ocupa el interés, desde hace tiempo, de las más diversas áreas del conocimiento y con los más diversos propósitos. Un término cada vez más relativo, singular y abierto, un *concepto-llave*<sup>12</sup> que abre muchas puertas. Como dicen Smiths y Katz:

Las metáforas espaciales se han convertido en un medio predominante por el cual se concibe la vida social. Los ‘Espacios teóricos’ han sido ‘explorados’, ‘mapeados’, ‘trazados’, ‘de-colonizados’ y todo el mundo parece estar ‘viajando’. (SMITHS & KATZ *apud* ROGOFF, 2000, p.15)<sup>13</sup>.

Como nos ha interesado pensar la permanencia desde el tránsito, fue precisamente en la idea del viaje (del cuerpo que viaja y que recuerda el camino) desde donde hemos pensado el espacio y al *artista errante*.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> En su conferencia *Space as a key Word* (2004), el geógrafo David Harvey habla sobre la dificultad de limitar y describir los usos posibles de la palabra “espacio”. Traza una breve retrospectiva crítica del uso del término, insistiendo en que el espacio no puede ser conceptualizado desde una perspectiva filosófica final y fija, y que su existencia depende de las prácticas humanas que se desarrollan en él. Véase: HARVEY, David (2004). “Space as a key Word”. En: *Marx and Philosophy Conference*. Londres: Institute of Education. Disponible en línea en: <<http://frontdeskapparatus.com/files/harvey2004.pdf>>

<sup>13</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “spatial metaphors have become a predominant means by which social life is understood. ‘Theoretical spaces’ have been ‘explored’, ‘mapped’, ‘charted’, ‘contested’, ‘de-colonized’ and everyone seems to be ‘traveling’”. En: ROGOFF, Irit (2000). *Terra infirma: geography's visual culture*. Londres: Routledge. (p.15)

<sup>14</sup> Entendemos aquí el *artista errante* desde la imagen del artista que abre sus caminos, de manera indecisa y resistente, asumiendo para sí los errores que el error le proporciona, de forma siempre sinuosa y no fija. Entendemos el error como un ensayo por distintas posibilidades de recorridos.

Hemos buscado entender la figura del artista desde su posición en el mundo. La necesidad de dibujar el espacio y los caminos abiertos por estos *errantes* nos llevaron a pensar en las distintas facetas de los mapas y del mapear. Pese a los diversos enfoques que pueden otorgarse a la idea del mapa, hemos optado por definirlo aquí como constructo socio-cultural, como proposición, pues entendemos que crear un mapa es proponer una imagen que encarna un espacio.

Para el geógrafo Jörn Seemann, en *Cartografias Culturais na geografia cultural: Entre mapas da cultura e a cultura do mapas* (2001), el concepto que mejor se adecúa a la noción de mapa como un proceso de representación de realidades es el que acuña el artista y cartógrafo Denis Wood: “una imagen simbolizada de la realidad geográfica, representando hechos o características seleccionadas, que resultan del esfuerzo creativo de decisiones de su actor”. (WOOD *apud* SEEMANN, 2001, p.62)

Nos parece importante justificar el carácter subjetivo de los mapas (que analizaremos posteriormente), como también el carácter creativo que está implícito en el gesto de mapear. El gesto de mapear puede tanto extender las miradas de poder e impuestas del mundo, como desestructurarlas. Percibir y asumir que no todas las culturas conciben la representación espacial de la misma forma es primordial para esta disyuntiva y una premisa fundamental de nuestro estudio.

Si la imagen bidimensional nos resulta más natural y nos parece traducir más fielmente lo real, lo es por pura convención. Citamos como ejemplo la anécdota contada por el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro en *Diarios Índios* (1996), que en una de sus aproximaciones a la tribu indígena de los *Urubus-Kaapor* (los *caapores* del Amazonas), percibió cómo su mirada occidental y universalista claudicaba. Los dibujos y las fotos que traía consigo (imágenes de casas y animales) para tratar de comunicarse con los indios, no fueron reconocidos por ellos. Éstos entendían el tiempo-espacio desde una *performatización* del cuerpo distinta a la de los occidentales. Ribeiro diría al respecto de ese

encuentro que “nuestro dibujo (...) es en gran parte simbólico y, sin conocimiento de sus valores convencionales, no se le puede entender.” (RIBEIRO, 1996, p.211). Podemos inferir de ello que todo conocimiento es parcial y que el lugar que cada uno ocupa en el mundo arrastra consigo la relatividad concreta de todo cuerpo<sup>15</sup>. Asimismo, estamos siempre persiguiendo la idea de que el mundo (lo real) puede ser fielmente representado o traducido.

No sólo la idea de representación del territorio es problemática. La idea de territorio en sí misma es bastante confusa, pues no hay que olvidarse que un territorio está siempre en tránsito mientras sea modificado por fuerzas externas a él, que lo atraviesan y expanden (haciendo que sea siempre un Otro, un territorio siempre renovado y distinto). Sus límites están siempre cambiando. Michel de Certeau defendía que la frontera era antes un dispositivo de desplazamiento que de impedimento, pues: “El límite hace lo contrario de lo que dice; deja el sitio al extraño que aquél tiene la apariencia de poner fuera. (...) Los deslindes son límites transportables y transportes de límites, *metaphorai*.” (DE CERTEAU, 2000, p. 141). Por tanto, en línea con Certeau, entendemos como desplazamientos que las fronteras simbólicas o físicas son también lugares de traducción, pero nunca de traducciones fijas.

---

<sup>15</sup> Véase: ORTEGA Y GASSET, José (1966). “La Doctrina del Punto de Vista”. En: *El tema de nuestro tiempo. Obras Completas, v. III, cap. X*. Madrid: Revista de Occidente. En éste ensayo, Ortega y Gasset habla sobre el “relativismo de la verdad”: “El conocimiento es imposible; no hay una realidad trascendente, porque todo sujeto real es un recinto peculiarmente modelado. Al entrar en él la realidad se deformaría, y esta deformación individual sería lo que cada ser tomase por la pretendida realidad.” Y prosigue: “...todas las épocas y todos los pueblos han gozado su congrua porción de verdad, y no tiene sentido que pueblo ni época algunos pretendan oponerse a los demás, como si a ellos les hubiese cabido en el reparto la verdad entera. (...) Desde distintos puntos de vista, dos hombres miran el mismo paisaje. Sin embargo, no ven lo mismo. (...)¿Tendría sentido que cada cual declarase falso el paisaje ajeno? Evidentemente, no; tan real es el uno como el otro. Pero tampoco tendría sentido que puestos de acuerdo, en vista de no coincidir sus paisajes, los juzgasen ilusorios. (...) Una realidad que vista desde cualquier punto resultase siempre idéntica es un concepto absurdo.” (pp.198-199)

Las fuerzas externas que atraviesan el territorio acaban siendo modificadas por el espacio que ayudan a crear, en el gesto mismo de abrir espacio, en el desplazamiento. De alguna manera, en la medida en que el hombre modifica el territorio que habita (al pensarlo simplemente o al construir un puente), el territorio aplica sobre él la misma fuerza que recibe.

Si llevamos esta argumentación al gesto de mapear que aquí nos atañe, podemos percibir que no sólo cambia el territorio que se representa en el papel, en el intento constante de mapearlo (como sería, por ejemplo, un barrio que crece rápidamente produciendo una conurbación<sup>16</sup>), sino que cambia también el cartógrafo que intenta dibujarlo. Tal cambio ocurre porque el hombre está en constante mutación, justamente por estar en el espacio. Una vez pensado, una vez representado, el espacio queda incorporado de tal manera en el propio cuerpo del cartógrafo que, finalmente, el cuerpo se hace mapa.

Los roces del cuerpo a cuerpo que ocurren en determinado lugar parecen contarnos los cambios que el espacio viene sufriendo y su capacidad de modificar, por ejemplo, el comportamiento de los cuerpos que por él pasan. Para pensar la biografía (la historia) de un lugar es preciso incluir datos de la historia humana, sea la de sus habitantes, de los flujos nómadas que lo cruzan, o simplemente observaciones sobre el cartógrafo que sobre él lanza una mirada de interés. Resulta complejo separar la historia de un cuerpo en el espacio de la narración que dicho espacio deja inscrito sobre él. A esta inscripción, a la que estamos aludiendo, la urbanista Paola Berenstein Jacques definió como *Corpografías*.

La *corpografía* es una cartografía corporal (o cuerpo-cartografía, por eso cuerpografía), o sea, parte de la hipótesis de que la experiencia urbana queda inscrita, en distintas escalas de temporalidad, en el propio cuerpo

---

<sup>16</sup> Una conurbación, según la RAE, es un conjunto de varios núcleos urbanos inicialmente independientes y contiguos por sus márgenes, que al crecer acaban formando una unidad funcional.



del que la experimenta, y de esa manera también lo define, aunque involuntariamente. (JACQUES, 2008, p.3)<sup>17</sup>

Hoy en día, entre la idea de un mundo real y una representación de esa realidad hay siempre un cuerpo que se coloca *frente y en* el espacio, pensándolo e inventándolo por medio de sus propias experiencias y traducciones. Mapear es, a fin de cuentas, una cuestión de *performance*, como observaban Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas: Capitalismo e esquizofrenia* (2004)<sup>18</sup>.

El espacio deja de ser absoluto e inalcanzable para percibirse como un conjunto de experiencias singulares vividas por un cuerpo y grabadas posteriormente como recuerdos y registros. Esos registros son lo que Guy Debord usaba en sus prácticas de psicogeografías. Registros que promovían una experimentación oscilante de la ciudad, que se leían como traducción de elementos espaciales y/o temporales. Lo pasional de los encuentros, las fuerzas de aversión y atracción entre los cuerpos, pueden ser observados en esas cartografías situacionistas.

El argumento al que queremos llegar, para poder acotar mejor la imagen del *errante*, es el que defiende que un cuerpo es un territorio cartografiado (por el espacio, por el cuerpo mismo y por los roces con otros cuerpos), que tenemos que asumir como fronterizo y limítrofe. Entendemos el *errante* como un territorio que es y se hace del contacto o tensión

---

<sup>17</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (o que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou carto-coreografias)”. Véase: JACQUES, Paola Berenstein (2008). “Corpografias urbanas”. En: *Arquitextos*, ano 08, n. 093.07. São Paulo: Vitruvius. (p. 3)

<sup>18</sup> “Contrariamente al calco, que siempre vuelve a lo mismo, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*”. Véase: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo e esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. (p.18)

con la alteridad (sea barrio, sea olor, sea música; sea persona vecina o extranjera)<sup>19</sup>. Si no fuéramos territorios en relación a las fronteras, o en relación a un límite, no seríamos dados a la confrontación, al cuerpo a cuerpo contagioso. Sin embargo, así somos en cuanto cuerpo social. Pensamos que toda vivencia espacial es una experiencia de conflicto y de conquista, o de acumulación de narrativas, como dijo Jorge Luis Borges: “Acumular espacio no es lo contrario de acumular tiempo: es uno de los modos de realizar esa para nosotros única operación” (BORGES, 1992, p.228). Prosigue:

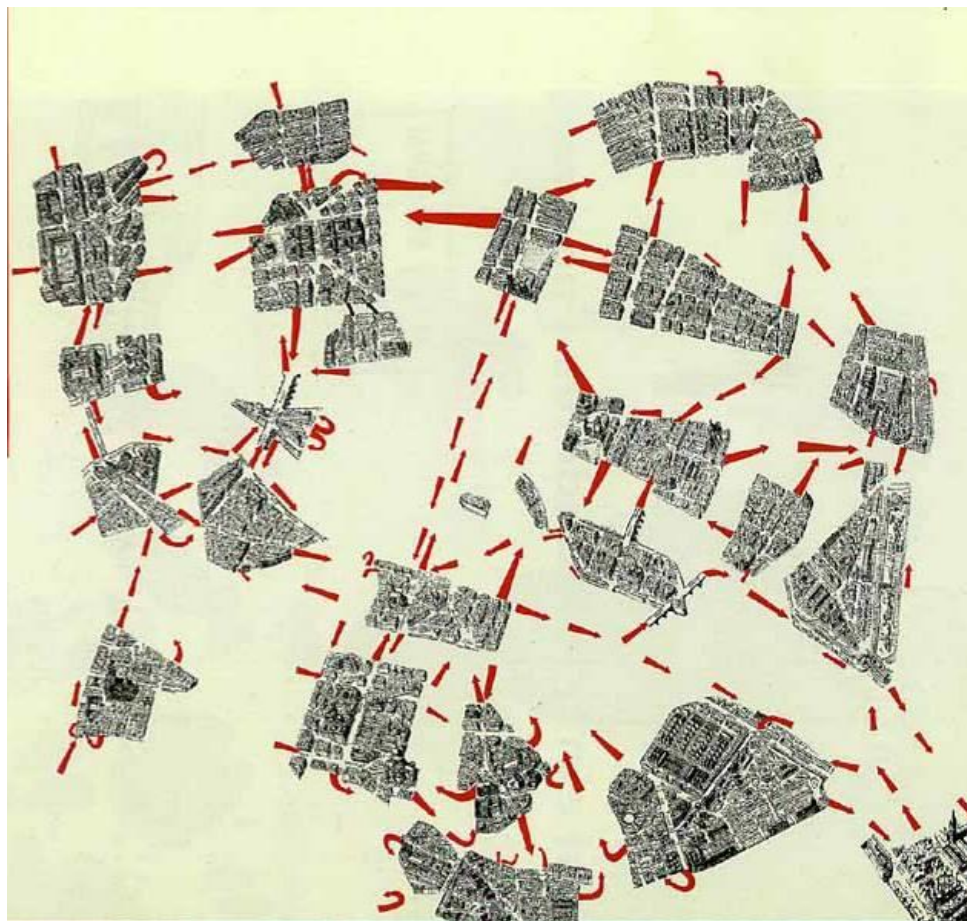
Los ingleses que por impulsión ocasional o genial del escribiente Clive o de Warren Hastings conquistaron la India, no acumularon solamente espacio, sino tiempo: es decir, experiencias, experiencias de noches, días, descampados, montes, ciudades, astucias, heroísmos, traiciones, dolores, destinos, muertes, pestes, fieras, felicidades, ritos, cosmogonías, dialectos, dioses, veneraciones. (BORGES, 1992, p.228)

Narrar los espacios conquistados, como forma de participar de su historia, es la herramienta que la humanidad ha tenido siempre a mano para pensar y mapear el mundo.

---

<sup>19</sup> Un ejemplo de trabajo que relaciona la tecnología con esas *corpografías* es el trabajo de Christian Nold (artista y diseñador), que investiga cuestiones sobre cartografía emocional. Nold creó un dispositivo cartográfico (por *Bio Mapping*) que funciona desde la correlación entre el espacio andado y los cambios fisiológicos detectados en el cuerpo del caminante. El dispositivo mapea los lugares donde ocurren y se intensifican los cambios emocionales. Nold habla de la importancia de analizar los mapas resultantes con los caminantes: “For them, the spikes were documenting not what we would commonly call ‘emotion’, but actually a variety of different sensations in relation to the external environment such as awareness, sensory perception and surprise. I suddenly saw the importance of people interpreting their own raw bio-data for themselves.” (Para ellos los picos no estaban documentando lo que solemos llamar ‘emoción’ sino la variedad de distintas sensaciones relacionadas con el exterior como alerta, percepción sensorial o sorpresa. De repente percibí la importancia de que las personas interpretasen sus propios bio-datos en bruto – traducción de la autora). En: NOLD, Christian. (2009). *Emotional cartography: technologies of the self*. Emotional cartography.net

Contar las experiencias de un cuerpo en el mundo es el primer paso para llegar a lo verdadero de cada uno, sean estas experiencias nuestras o de terceros.



(*Guide Psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour*, Guy Debord, 1956)

Entendemos también la *errancia* como un territorio de posibilidad, permeable a la experimentación. Guy Debord, en su *Introducción a una Crítica de la Geografía Urbana* (1955)<sup>20</sup>, habla sobre un amigo que había realizado una deriva usando un mapa que no correspondía a la región donde se encontraba: “Había acabado de vagar a través de la

---

<sup>20</sup> El ensayo *Introduction à une critique de la géographie urbaine* fue publicado en 1955, en el n° 6 de la Revista *Les Levres Nues*.

región de Harz de Alemania, siguiendo ciegamente las direcciones de un mapa de Londres”. (DEBORD, 2005, p.16)<sup>21</sup>

Las acciones de viajar y de relatar el viaje han sido siempre fundamentales a la hora de validar la existencia de un lugar. El propio relato autoriza las narrativas venideras. El lugar, una vez inventado (e inventariado) por la narrativa, autoriza también los recorridos que vendrán a cruzarle. El espacio cruzado, caminado, relatado, pasa a ser *topos* (lugar, territorio). Éste alimentará y será alimentado por las imágenes y palabras que a él se asocien. A éste respecto hacía mención Beatriz Nicolai Colombi, en *El viaje y su Relato* (2006):

El espacio representado en el texto se vuelve un *topos*, es decir, una construcción imaginaria de un lugar. Así, la ciudad Roma se vuelve el *topos* “Roma” (...) En esta resemantización del espacio, debemos atender a las grandes formaciones discursivas, como la emergente en las crónicas de la conquista de América, el “Nuevo Mundo” plagado de fantasías, monstruos y maravillas (...). (COLOMBI, 2006, p.20)

En *La Invención de lo Cotidiano* (2000), Michel de Certeau argumenta que el relato, por su carácter topológico, de espacio construido por los movimientos de las figuras que por él circulan, podría ser el dispositivo cartográfico de las mujeres y hombres comunes del mundo. El relato puede contar la historia, la biografía del espacio experimentado,

---

<sup>21</sup> (Traducción de la autora). Original en francés: “Un ami, récemment, me disait qu'il venait de parcourir la région du Hartz, en Allemagne, à l'aide d'un plan de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglément les indications. Cette espèce de jeu n'est évidemment qu'un médiocre début en regard d'une construction complète de l'architecture et de l'urbanisme, construction dont le pouvoir sera quelque jour donné à tous.” Véase: DEBORD, Guy (1955). “Introduction à une critique de la géographie urbaine”. En: *Editions Turbulentes*. 2005. (p.16). Disponible en: [https://infokiosques.net/IMG/pdf/Theorie\\_de\\_la\\_Derive.pdf](https://infokiosques.net/IMG/pdf/Theorie_de_la_Derive.pdf)

precisamente por ser contrario al mapa hecho por el cartógrafo (el profesional autorizado, que define fronteras fijas, contornos definidos, tópicos).

Esta idea del discurso como herramienta que ayuda a crear las grandes narrativas de la historia, debe ser recordada con especial atención. Diariamente nos posicionamos en algunas de estas narrativas hegemónicas, ayudando a mantenerlas o a derrumbarlas. Así, el relato propio debe recobrar la autoridad que en general atribuimos a otras voces autorizadas, para describir e inventar espacios. ¿Qué otra cosa es una guía de turismo sino un mapa hecho relato? O al revés, un relato que gana autoridad de mapa: con él nos sentimos menos *outsiders* en un territorio nuevo.

Ahora bien, la modernidad busca una visión más científica del espacio, busca tornar el gesto de mapear algo más próximo de una ciencia global y globalizante. Actualmente, la sociedad lidia con el espacio con grandísima dependencia de los mapas oficiales (satélites, GPS's), faltando en ellos lo vivencial y lo performático.<sup>22</sup> Gestos como el de girar las páginas de un grande y pesado atlas han sido sustituidos por un dedo que se desliza sobre la pantalla. El tiempo para investigaciones sobre determinados lugares ha desaparecido, la información puede ser encontrada rápidamente, ya resumida, en sitios de internet. La imagen del mapa sustituye al objeto mapa. Enseñar un camino a otra persona ya no implica necesariamente dibujarle o narrarle el camino. Ahora basta capturar una imagen, de las

---

<sup>22</sup> Willian Rankin cuestiona sobre si ese giro tecnológico no sería responsable de transformar el mapa-papel, hasta entonces un objeto accesible a una mayoría, en un objeto de lujo reservado a unos pocos ricos coleccionistas: "Given the proliferation of gps devices and interactive mapping online, it's easy to declare the traditional map obsolete. Intuitive turn-by-turn directions have replaced road atlases, Google has upgraded the static map with everything from real-time traffic to restaurant reviews, and Wikipedia has taken the place of the hefty geography textbook." (Dada la proliferación de dispositivos gps y mapas interactivos en línea, es fácil declarar obsoleto al mapa tradicional. Direcciones intuitivas paso a paso han reemplazado a los atlas de carreteras, Google ha actualizado el mapa estático con todo, desde el tráfico dado en tiempo real a críticas de restaurantes, y Wikipedia ha tomado el lugar del pesado libro de geografía). (Traducción de la autora). Véase: RANKIN, William (2015). "Redrawing the Map." En: *ArchitectureBoston* v.18, n. 3. Boston: Boston Society of Architects. (p.43).

muchas que habitan el mundo virtual y enviársela. El propio dispositivo móvil está siempre localizándonos y ofreciendo nuestra “ubicación” al mundo.

Por otro lado, en *After the Map* (2016), William Rankin argumenta que estos cambios tecnológicos realmente ocasionaron una mudanza de parámetros a la hora de hacer cartografía, cambios que en nuestra época se muestran en el modo en que tenemos acceso al conocimiento geográfico. Mientras el mapa tradicional (desde sus orígenes institucionalizados) plasma sobre una superficie la mirada de un cartógrafo-dios, un erudito que *sabe mirar*<sup>23</sup> y razonar lo que ve, la coyuntura contemporánea da lugar a un uso anónimo de esas herramientas cartográficas de orientación, un uso cuya potencia de desvío no puede ser negada. Este uso propio, singular, es el tipo de práctica que activa las nuevas redes propuestas por Donna Haraway, bióloga y pensadora feminista. En *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza* (1995), Haraway trata de deconstruir la idea de ciencia como un sistema global y manifiesta la necesidad de crear una nueva red de conexiones entre diversas formas de conocimientos, provenientes de distintas comunidades, vinculados mediante traducciones parciales (singulares) de esos conocimientos. Una ciencia de cuerpos concretos, encarnados.

La reciente democratización de las herramientas y del conocimiento geográfico desestabiliza la ciencia predominante al poner *en jaque* lo que se entiende por verdad y objetividad dentro del campo científico. El modo en que, cada vez más, nuevos mapas son

---

<sup>23</sup> Aquí nos guían los argumentos de Donna Haraway, en *Ciencia, Cyborgs y mujeres* (1995), en relación al poder de la visión para la construcción y manutención del orden social regido por el “Hombre blanco” que defiende la *objetividad*. Contra esa mirada, Haraway propone un cuerpo encarnado: “Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza”. Véase: HARAWAY, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra. (p. 335).

creados y difundidos (desde una subjetividad y un propósito cada vez más particular) genera cambios en la naturaleza misma de lo que se suele llamar territorio.

No estamos ante el ocaso de los mapas, sino ante un cambio entre los mapas como depósito de hechos geográficos a mapas interpretativos, argumentativos y que asumen su parcialidad sin remordimientos. (...) La cartografía ya no es una carrera de especialistas por credenciales científicas; es, en cambio, una poderosa forma de comunicación cotidiana. Si estos nuevos mapas aparecen sobre papel o en línea es sumamente irrelevante. (RANKIN, 2015, p. 43)<sup>24</sup>



(La geóloga y cartógrafa Marie Tharp posando con sus mapas. Foto del Lamont-Doherty Earth Observatory)<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “We are not facing the decline of maps, but a shift from maps as repositories of geographic fact to maps as interpretive, argumentative, and unapologetically partial.(...) Mapping is no longer a specialist pursuit anxious about its scientific credentials; it is instead a powerful form of everyday communication. Whether these new maps appear on paper or online is largely irrelevant.” Para una lectura más detallada, véase: RANKIN, William. (2015). “Redrawing the Map.” En: *ArchitectureBoston*, v.18, n. 3. Boston: Boston Society of Architects; COSGROVE, Denis E. (1999). *Mappings*. London: Reaktion Books; HARMON, Katharine A. (2004). *You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. New York: Princeton Architectural Press.

<sup>25</sup> Marie Tharp, junto al geólogo Bruce Heezen, creó el primer mapa científico del fondo oceánico, describiendo la dorsal mesoatlántica y revolucionando la comprensión científica de la teoría de la deriva continental. *Google Earth* puso, en 2009, esos mapas a disposición pública, permitiendo así que lo que antes era un azul opaco en casi un 70 % de la extensión terrestre cubierta por agua, pudiese ser visto e interpretado desde el mapa creado por Tharp.

Aunque perder el papel suene trágico, es necesario entender las ventajas del mundo virtual para el progreso de la cartografía: un mundo que cambia y se actualiza diariamente necesita ser cartografiado a diario. Actualmente, el fácil y masivo acceso a las nuevas tecnologías, amplía a su vez el acceso a información antes privilegiada y abre posibilidades para que mapas subjetivos producidos por anónimos ganen espacio en la red cartográfica del *cybermundo*.

Es precisamente con esta diversidad de visiones que proponemos la idea de cartografía como resultado de un discurso de artista (un conjunto de relatos y declaraciones) siempre flexible y subjetivo<sup>26</sup>. Incorporar la idea de cartografía a la comprensión que se tiene del proceso de investigación artística es una forma de entender los contenidos erráticos presentes en la creación artística contemporánea. Si los “mapas son transcripciones de nosotros mismos”, como dice Seemann (2012), y como nuestros cuerpos también pueden ser pensados como un mapa, también podría decirse que somos, al mismo tiempo y en el mismo movimiento, mapa y cartógrafo.

## **1.1 Sobre el devenir-niño del cartógrafo y cómo volver a las islas**

El primer paso para pensar el mapa parece ser desprenderse de asumirlo como objeto portador de la verdad y como representación absoluta del espacio en común. El mapa no es

---

<sup>26</sup> Pero hablamos de un discurso despojado del binarismo del signo (hablado/escrito), un discurso entendido como significados provenientes de la voz y del cuerpo de un ser que habla: continuamente reescribiéndose en su ritmo y su prosodia. Es a partir de esta continuidad del ritmo en la historicidad de cada uno, como una organización subjetiva, que podemos entender el discurso desde lo hablado, lo escrito y lo oral (una semántica personal, un estilo, que puede percibirse tanto en lo escrito como en lo hablado y que no se confunde con la imitación en el texto de una presunta oralidad coloquial). Así, Proust nos enseña su propia oralidad en sus largas frases. Véase: MESCHONNIC, Henri (2010). *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva. (p.62)



la realidad, es una traducción más de experiencias vividas. Una traducción que permite comunicarnos y ampliar las concepciones que se tiene de realidad.

Con el paso del tiempo, acabamos perdiendo nuestro devenir-niño, nuestra capacidad de ver y habitar el espacio de maneras desobedientes. El infante percibe el espacio de manera diferente al adulto porque todavía no ha desaprendido del cuerpo que está construyendo para sí. El adulto, maduro, deja de aprender del cuerpo como territorio en expansión. Mientras el niño percibe el mundo en la medida en que crece con el espacio alrededor, los adultos intentamos saber dónde estamos, localizarnos desde y en relación a un contexto global.

Es necesario recordar cómo disfrutábamos, cuando éramos niños, de las realidades generosas que un mapa nos proporcionaba. No sólo la propuesta oficial presente en el mapa se comunicaba con nosotros (sus fronteras y territorios desconocidos), las libres resignificaciones que hacíamos de sus líneas y manchas de colores eran inmensamente útiles para nuestro juego, más útiles que la verdad que decían representar. Como niños estábamos dispuestos a crear y recrear distintas versiones de nuestro mundo, cercano e imaginado, con ayuda de cualquier imagen a nuestra disposición.

Dibujar un mapa es ocupar el lugar que se trata de representar en el papel y el niño habita el trazo que dibuja. Podríamos incluso decir que el niño gana espacio en el propio trazo de aquello que representa en la hoja en blanco. Existe algo desobediente en ese gesto. Si mirar de forma distinta a la sistematizada es un gesto transgresor (pues ensaya maneras disidentes de estar en el mundo), es mirando que empezamos a re-aprender el espacio. Así, es al crear un mapa, al habitar el trazo del mapa, que empezamos a volvernos niños, casi como en un recomienzo. Imponer la mirada, nuestra mirada, sobre la hoja y encontrar palabras (verdaderas) que expliquen los trazos es reafirmar la validez de nuestra representación, es volver a creer en las islas.

Nos interesa traer la imagen de la isla desierta<sup>27</sup> (ese pequeño pedazo de tierra en el medio del océano) por ser, potencialmente, un lugar desierto y un lugar que, por las circunstancias de su localidad, permanece vacío aunque sea rico en agua, alimento y exotismo. La isla desierta guarda la potencia de ambas verdades, como en la paradoja del gato de Schrödinger<sup>28</sup>, muerto y vivo mientras no se abra la caja. La isla desierta puede ser el fin o el recomienzo, todo a la vez. Se puede navegar alrededor de la isla o anclar en ella.

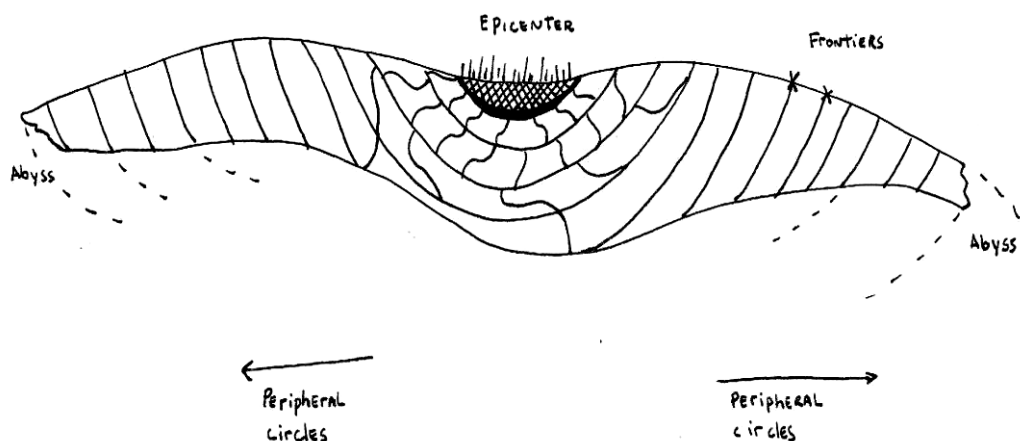
Si extrapolamos la imagen de la isla desierta al mapa de un territorio plano, imaginado como un disco flotante en el vacío, podremos percibir, en los abismos a su alrededor, la misma potencia de recomienzo. Estos funcionarían, en el imaginario social, como un lugar en donde todo sería posible: una vez en el *más-allá-del-mapa* (después de haber cruzado todo lo conocido y mapeado), las ondas de poder e influencias emitidas desde el centro perderían su fuerza de coacción, haciendo que el movimiento descentralizado, en dirección

---

<sup>27</sup> Deleuze piensa la *isla desierta* como un lugar donde ocurre un re-nacimiento, el re-comienzo desde la recreación. “Si bien qu’à la question chère aux explorateurs anciens « quels êtres existent-ils sur l’île déserte ? », la seule réponse est que l’homme y existe déjà, mais un homme peu commun, un homme absolument séparé, absolument créateur, bref une Idée d’homme, un prototype, un homme qui serait presque un dieu, une femme qui serait une déesse, un grand Amnésique, un pur Artiste, conscience de la Terre et de l’Océan, un énorme cyclone, une belle sorcière, une statue de l’Île de Pâques. Voilà l’homme qui se précède lui-même. Une telle créature sur l’île déserte serait l’île déserte elle-même en tant qu’elle s’imagine et se réfléchit dans son mouvement premier. Conscience de la terre et de l’océan, telle est l’île déserte, prête à recommencer le monde.” (Traducción de la autora: “A esa pregunta cara a los viejos exploradores, “¿qué criaturas viven en las islas desiertas?”, la única respuesta es que el hombre ya existe allí, pero un hombre poco común, un hombre absolutamente independiente, creador absoluto, resumiendo, una idea de humanidad, un prototipo, un hombre que sería casi un dios, una mujer que sería una diosa, un gran amnésico, un artista puro, una conciencia de la tierra y del océano, un huracán enorme, una bella bruja, una estatua de las islas de Pascua. Este es el hombre que se precede a sí mismo. Tal criatura en una isla desierta sería la propia isla desierta, en la medida en que se imagina y se refleja en su movimiento primero. Una conciencia de la tierra y del océano, así es la isla desierta, lista para comenzar el mundo de nuevo.”) Véase: DELEUZE, Gilles (2002). *L’île déserte et autres textes* (1953-1974). Edición de David Lapoujade. París: Les Éditions de Minuit. (p.13). Ver también el análisis de Luiz B. L. Orlandi sobre el devenir-niño, en: ORLANDI, Luiz (2010). “O pensamento e seu devir criança”. En: *Revista Cadernos da Subjetividade* nº12. Sao Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. PUC São Paulo.

<sup>28</sup> El famoso experimento de Schröndiger consistía en dejar un gato vivo junto a un elemento radioactivo. La paradoja es que, mientras no se abra la caja, el gato puede estar tanto vivo cuanto muerto.

al borde del mapa, fuese naturalmente más indisciplinado, más libre y posiblemente más creativo.



(Mapa Oficial de las Ondas de influencia en el Mundo, Sofia Bauchwitz, 2015)

Muchos caminan en busca de esta sensación más abierta pero, como nadie ha estado allí y retornado para contar lo visto y vivido, solamente podemos intuir que lo que sucede al llegar al abismo. Allí, no es que los caminantes caigan al vacío más silencioso, sino que en la medida en que se aproximan al fin del mapa acaban extendiendo la línea de su trazado (del trazado de su propio mapa y de su propia frontera), manteniendo, así, el mapa siempre en expansión. De esta manera se amplía el mapa, intermitentemente y constantemente, cada viajero haciendo su viaje.

Nunca se llega realmente al abismo, pues el *más-allá-del-mapa* (un mapa imaginario, no reglado) es *utopía*. Parafraseando a Oscar Wilde, en su ensayo *El Alma del hombre bajo el Socialismo*<sup>29</sup>, en un mapa del mundo es esencial que podamos seguir imaginando Utopía,

<sup>29</sup> *The Soul of Man under Socialism*, en el original inglés, fue publicado por primera vez por la *Fortnightly Review*, en 1891. La cita que nos interesa aquí dice: “A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realisation of Utopias.” (Traducción de la autora: “Un mapa del mundo que no incluya *Utopía* no merece ni que se mire

pues es allí donde toda la humanidad ha querido siempre desembarcar, y es con esta idea en mente que muchos cartógrafos crean sus mapas y caminantes empiezan sus andanzas.

Las mismas dinámicas que hemos imaginado en la isla flotante nos sirven para entender lo que ocurre en nuestras sociedades contemporáneas. A medida que nos distanciamos de los centros de poder, los detalles e información recogidos de un territorio disminuyen. El mapa oficial (producido por el poder, por el sistema) impone lo que considera importante ver. *Google Maps*, por citar el ejemplo más conocido, en su versión *streetview*, nos permite pasear virtualmente por calles lejanas desde nuestros escritorios, no obstante pierde datos conforme nuestra curiosidad deja los grandes centros. No todas las ciudades han alcanzado el nivel de influencia necesario para que sus territorios sean mapeados por satélites y ofrecidos a la multitud anónima de internet en detalles. Para bien o para mal, la sensación de preservación es inmediata: habitar los márgenes todavía es preservar alguna libertad. Hay fisuras.

Denis Wood comenta, en su *Rethinking the Power of Maps* (2010), que el poder del mapa, todavía latente, no será despertado mientras no seamos capaces de mirarlo como una propuesta tanto del *poder* cuanto de las personas comunes. No se puede pensar el mapa sólo como una metáfora que sustituye el recuerdo humano, hay que aprender a identificarlo como una herramienta de construcción de ideologías y verdades.

Mientras concibamos los mapas como representaciones, nuestra imaginación estará encadenada a la imagen recibida del mundo que dice que los mapas no son nada más que espejos. Invariablemente, esta imagen recibida es inadecuada, inexacta, a menudo falsa; y siempre esclava de los

---

pues deja fuera el país en el que la Humanidad está siempre desembarcando. Y al desembarcar allí la Humanidad y ver un país mejor, vuelve a poner proa hacia ella. El progreso es la realización de las utopías.”) Véase: WILDE, Oscar. (1891). *The Soul of Man under Socialism*. Nueva York: Harper & Row. 1970. (p.13).

intereses dominantes. Claro que es por eso que es la imagen recibida.”  
(WOOD, 2010, p. 39)<sup>30</sup>

Lewis Carroll, en *La Caza del Snark*, narra la caza de una criatura desconocida, una aventura marítima que dispone de todas las herramientas necesarias para alcanzar su objetivo: una tripulación motivada, un objetivo en común, un timón para guiar el navío y mapas. No obstante, el capitán no tiene un mapa que señale las islas y los territorios que posiblemente encontrarán en la ruta, sino un mapa en el que aparece el vacío infinito del océano:

Había comprado un gran mapa del mar, sin un solo vestigio de tierra. Y toda la tripulación estaba encantada, al ver que era un mapa comprensible para ellos. ‘¿Qué utilidad tienen el Ecuador, el Polo Norte y las zonas de Mercator, los Trópicos y las líneas de los Meridianos?’ Así decía el capitán. Y la tripulación contestaba: ‘¿Son solamente signos convencionales!’. (CARROLL, 2004, p.19).

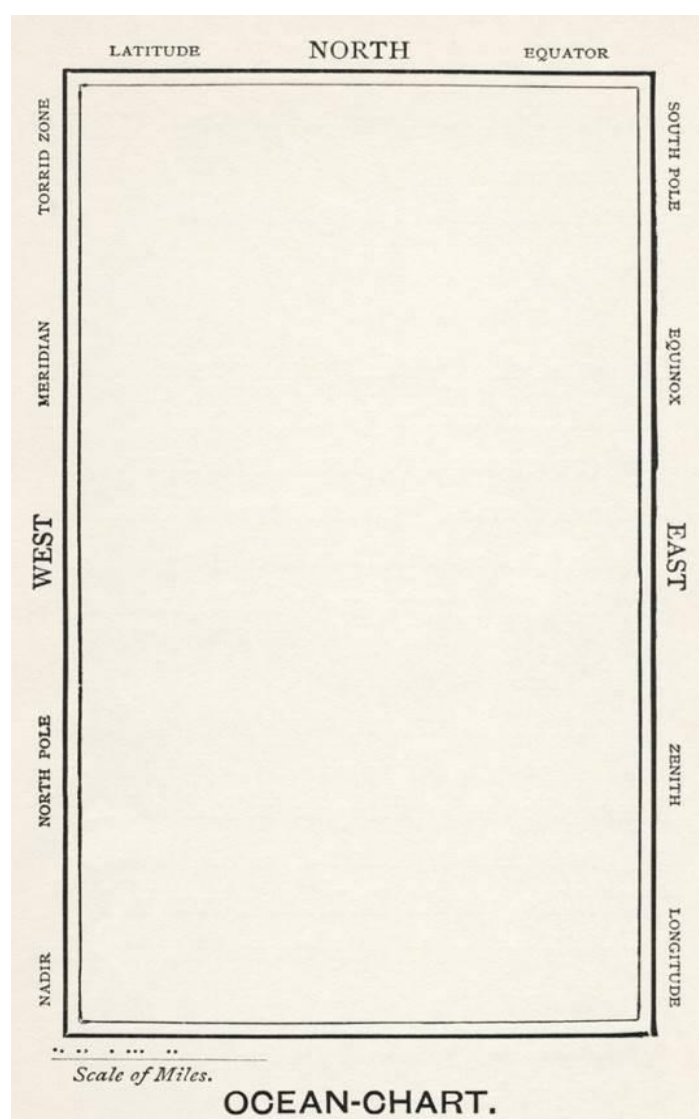
El mapa, pensado desde sus calidades mágicas, nos permite entender que, independientemente del lugar que represente en su superficie (sea papel o pantalla), guarda consigo la idea de guía: el mapa nos hace ver caminos. Es indiferente para el portador del mapa si éste conduce a un lugar real, a un lugar de la memoria o a un lugar ficticio. Se llegará siempre *a algún lugar*.

Curiosamente “*to get there*” (*llegar allí*) es el objetivo de muchos de nosotros. Conseguir llegar a la cumbre del éxito (alcanzar las metas impuestas), es conseguir llegar a ese lugar. Llegar *allí* - no aquí, ni ahora -, sino *allí* lejos. La presión de tener éxito está siempre presente en la vida de un artista, pero ya no hablamos solamente de exponer en los

---

<sup>30</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “As long as we conceive of maps as representations, our imagination will be fettered by the received picture of the world that it is claimed maps no more than mirror. Invariably this received picture is inadequate, inaccurate, often false; and always it is in thrall to dominant interests. Of course this is why it’s the received picture.” Véase: WOOD, Denis (2010). *Rethinking the power of maps*. New York: The Guilford Press. (p.39)

grandes museos, participar en bienales, pertenecer a galerías de prestigio, etc. Éxito para el artista precario es conseguir vivir del arte (desde cualquier lugar en el amplio circuito cultural) y, por lo tanto, está siempre relacionado con verse dibujado y representado en un lugar del mapa (un *allí* difuso e intermitente, sin coordenadas conocidas), un mapa que anticipa unos caminos y unos relatos: un mapa que guía. O sea, “*to get there*” (*llegar allí*) es un movimiento cartográfico (antes que geográfico), pide que imaginemos ese lugar que habitamos y lo dibujemos.



(Ilustración para *La Caza del Snark*, Henry Holiday, 1876)

La importancia de constar en un mapa (sea por cartografía propia, sea como componente de una cartografía ajena) es indudable: uno pasa a existir como lugar, como caminante, como narrador, como artista. Las cartografías provocan ese efecto (de visibilidad) legitimador. Una cartografía de artistas y hecha por artistas requiere una afinidad que no suele encontrarse en los archivos y bancos de datos oficiales dedicados a la legitimación de los creadores contemporáneos. Dichos archivos de creadores son editados y pensados desde el centro (obedeciendo una lógica que homogeniza las prácticas artísticas), dejando de lado las prácticas hechas desde la periferia.

El mapa, como un resultado en proceso (y no como un proceso sin un resultado cerrado), no tiene una relación exacta con el mundo que supone representar, podría incluso existir antes que el mundo que representa. Como la "cartografía es un acto de comunicación intersubjetivo, es también una manera de colocarse en el mundo, el arte o ciencia de representarlo, de orientarse, de traer el allí para aquí, tornar el espacio familiar, tornarlo un lugar". (HOLZER *apud* SEEMANN, 2012, p. 52)<sup>31</sup>.

Por supuesto, únicamente se puede mapear un territorio desde el lugar que uno irremediablemente ocupa. Sin embargo, no se debe olvidar que el acto de mirar es un acto político y cargado de violencia. Si "el mundo existe sólo en y a través de un *sujeto*, el cual cree que está produciendo el mundo al producir su representación" (OWENS, 2008, p. 107), corremos el riesgo de sustentar una idea miope de mundo, que no concibe al Otro más allá del espacio que ocupa su propio cuerpo. El sujeto que domina todo con su mirada y su representación acaba por fortalecer un orden mundial que desmaterializa al Otro, su cuerpo y posiblemente su lucha. Devenir un Otro es, por tanto, un movimiento

---

<sup>31</sup> (traducción de la autora). Cita original: "A cartografia é um ato de comunicação intersubjetivo, é também uma maneira de se colocar no mundo, a arte ou ciência de representá-lo, de se orientar, trazer o lá para aqui, tornar o espaço familiar, torná-lo um lugar". Véase: SEEMANN, Jörn (2012). "Tradições Humanistas na Cartografia e a Poética dos Mapas". En: MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. (orgs.). *Qual o espaço do lugar? Geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (p.52)

conquistador (en la medida en que se asocia con acumular espacio y tiempo, o sea, experiencias) hacia un espacio discursivo en donde se puede buscar y construir explicaciones del mundo que hieran la ciencia normativa (que tanto busca la recta y teme la ondulación).

Para Encarnación Gutiérrez Rodríguez, en *Lost in Translation*, “el objetivo de un proyecto descolonizador de la traducción transcultural consiste en poder prevenir los procesos de monopolización, relativización y nivelación de un proyecto político”. (GUTIÉRREZ, 2008) Tal proyecto político debería responder a las preguntas que nos lanza la autora Marta Malo:

(...) cómo romper con los filtros ideológicos y los marcos heredados, cómo producir conocimiento que beba directamente del análisis concreto del territorio de vida, (...) en definitiva, cómo sustraer nuestras capacidades mentales, nuestro intelecto, de las dinámicas de trabajo, de producción de beneficio y/o gobernabilidad, y aliarlas con la acción colectiva (subversiva, transformadora), encaminándolas al encuentro con el acontecimiento creativo (MALO, 2004 p.15)

Parece necesario y urgente encontrar explicaciones críticas y corpóreas que desequilibren nuestras bases teóricas logocéntricas, para así poder llegar a un mundo ‘real’ que responda al cuerpo y que no se piense desde lo universal sino desde los micro-lugares efectivamente ocupados por los cuerpos reales (y singulares). Si aprendemos a hablar desde los saberes locales, es posible que construyamos “un mundo que pueda ser parcialmente compartido y amistoso en relación a los proyectos terrestres de libertad finita, abundancia material adecuada, sufrimiento reducido y felicidad limitada.” (HARAWAY, 1988, p.16).



## 1.2 Pensar la frontera, el límite y el relato

Una forma de retomar contacto con la hoja de papel en blanco fue pensar en propuestas de ejercicios didácticos o artísticos que nos devolvieran a un devenir-niño o por lo menos a un estado de atención propia del cartógrafo. Una de esas propuestas fue *Caminos Coexistentes*<sup>32</sup>, proyecto artístico personal en que se invitaron a artistas a realizar conmigo paseos y mapas afectivos. Una de las premisas de este proyecto fue descubrir cómo cada persona describía el espacio y con qué signos empezaba a mapearlo.

Nos sirvió el modelo del mapa medieval, el cual podríamos entender como un dibujo de itinerarios. Su existencia y materialización sólo era posible gracias a los itinerarios realizados en el espacio. Cada línea en un mapa medieval indicaba la acción de un cuerpo en el territorio mapeado, guardaba informaciones orientativas y simbólicas ligadas a lo vivencial, a la experiencia; señalando en que ciudades parar, las distancias medidas en días andados a pie o en carroza, qué puntos importaban al peregrino y cuáles no. Lo que el peregrino recordaba del espacio recorrido se trasladaba al papel, en increíble gesto de autoridad.

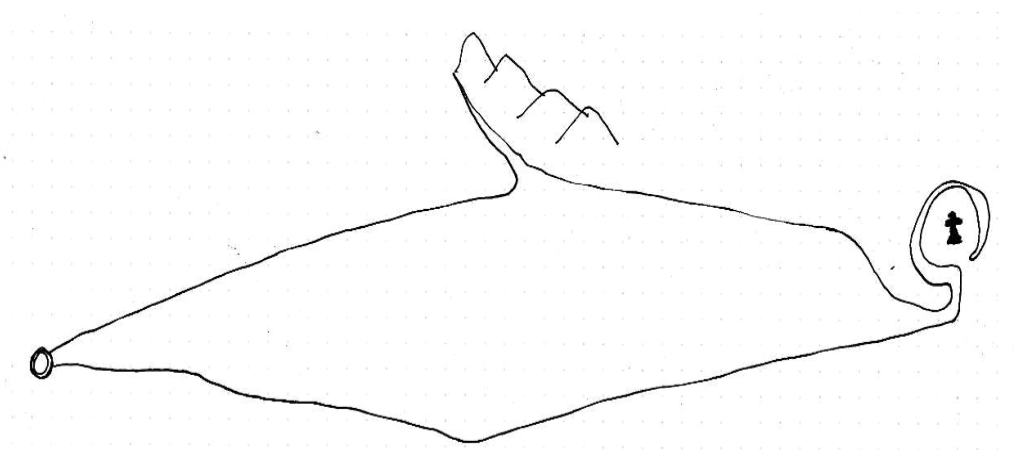
En este sentido, en *Caminos Coexistentes*, se propusieron situaciones que llevaran a los participantes a pensar el espacio que habitaban y a representarlo en un mapa. En uno de los encuentros mensuales del grupo *El Saber Hacer del Artista*<sup>33</sup>, realicé uno de estos ejercicios prácticos para ilustrar una conferencia sobre el tema de los mapas. El ejercicio consistía en

---

<sup>32</sup> Coexistent Paths (Caminos Coexistentes), realizado en 2015 en la ciudad de Los Ángeles, trataba de vivenciar las problemáticas de la ciudad californiana desde la cartografía afectiva y mental. Centrado en cuestiones sobre el caminar como ejercicio atávico y sobre el paseo como forma de crear lazos narrativos con el espacio, fue un proyecto que nos inició en la deriva urbana y en las narrativas disidentes al urbanismo contemporáneo. El proyecto es mayormente discutido a lo largo del capítulo 4 de este trabajo.

<sup>33</sup> *El Saber hacer del Artista* es un proyecto de Geneviève Gaitan, (licenciada en filosofía y psicoanalista), que trata de reunir a distintas personas en torno al arte y al psicoanálisis. Con reuniones mensuales, el grupo está activo desde 2013. Para más información visitar: <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/saber-hacer-del-artista>

que cada uno de los participantes de la mesa dibujase dos mapas de un mismo sitio/itinerario. El sitio propuesto era un lugar de intimidad: debía ser el trayecto desde el espacio dónde estábamos hasta la casa de cada uno de los participantes.



(Mapa del paseo con Pedro de Llano a la Misión de San Gabriel Arcángel para el proyecto *You Can Touch Whatever is in your Way*, Sofia Bauchwitz, 2015) <sup>34</sup>

Uno de los dos mapas debía informar acerca del trayecto más objetivo para llegar a casa, de manera que ellos se lo enseñarían a un desconocido que no compartiera la vivencia del camino diario. El otro mapa debía ilustrar el trayecto de una forma que plasmase las peculiaridades del camino que solamente una persona que compartiera cierta intimidad con el espacio podría ver y relatar. El primero sería un *mapa oficial*, hecho para que un tercero encuentre el camino y el segundo sería un *mapa privado*, abierto a formas e interpretaciones subjetivas. El *mapa oficial* respondería al sistema y su pragmatismo. *Oficial* y no *público*, puesto que lo público es también abierto a intervenciones anónimas y disidentes. Por eso *Oficial*, por representar una noción de verdad oficializada y autorizada.

---

<sup>34</sup> Parte de *Caminos Coexistentes*, *You Can Touch Whatever is in your Way* contó con una serie de paseos que fueron recopilados con mapas, fotografías y memorias escritas. La Misión de San Gabriel Arcángel, fundada en 1771, es marca de la colonización española en California, es una de las 21 misiones franciscanas que componen *El Paseo de los Pobladores*, que se extiende a lo largo de casi toda la línea costera del estado. La distancia de una misión a otra es aproximadamente de un día de viaje a carroza o caballo. Su cementerio guarda los cuerpos de más de 6.000 nativos indígenas.

El *mapa privado*, al contrario, se relacionaría con lo íntimo y lo singular, abierto a traducciones (incluso de las mismas fuerzas imperantes que oficializan los demás mapas).

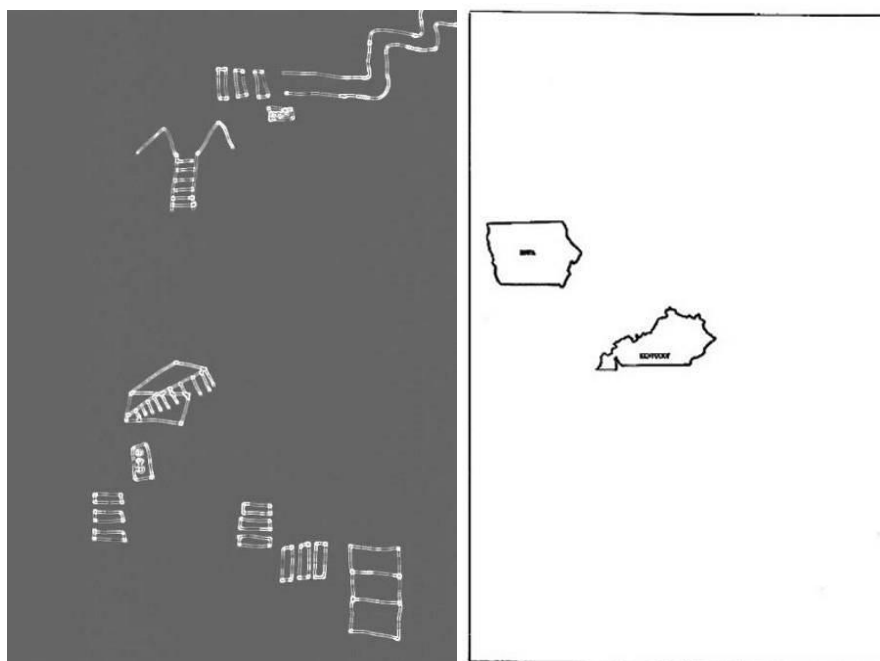
El resultado del ejercicio fue que ninguno de los mapas dibujados se parecía. Todos singulares, comprobaron que cada persona (ocupando el lugar del cartógrafo de sí mismo) habla no sólo desde un trazo específico sino también desde una lógica espacial única que se *performatiza* en el discurso, al explicar el dibujo para un oyente.

El *mapa oficial* de una de las integrantes del grupo (Mapa I) incorporaba todos los elementos y signos urbanos que ella sabía que había que cruzar para llegar a su casa (casi como colgados en el aire). Girar a la derecha sinuosamente, seguir recto y volver a girar a la derecha; andar hasta la avenida, esperar el semáforo, cruzar el paso de cebra, bajar al pasaje subterráneo, cruzar la avenida hasta el otro lado (por debajo), paso de cebra, paso de cebra hasta llegar a casa.

La ausencia de todo lo que no era importante, en su concepción del espacio, para describir el trayecto hasta su casa nos recuerda al mapa *To Not Indicate* de Terry Atkinson & Michael Baldwin<sup>35</sup> que solamente muestra los estados de Iowa y Kentucky flotando en el vacío, como si se trataran de islas. Sin sus estados vecinos, la relevancia de la frontera, repentinamente pierde su sentido primero. Ambos mapas, aunque con propósitos distintos, juegan a transgredir la idea de que el espacio a nuestro alrededor es absoluto y que las representaciones que de él se hacen también lo son.

---

<sup>35</sup> *Art & Language* fue un colectivo inglés de arte conceptual formado en 1968 por los artistas Michael Baldwin, David Bainbridge, Terry Atkinson y Harold Hurrell. Para más información visitar la página de William Rankin, historiador y cartógrafo en la Universidad de Yale. Véase: RANKIN, William (2016). *After the Map: Cartography, navigation, and the transformation of territory in the twentieth century*. Chicago: University of Chicago press; ELDEN, Stuart (2013). *The Birth of Territory*. Chicago: University of Chicago Press

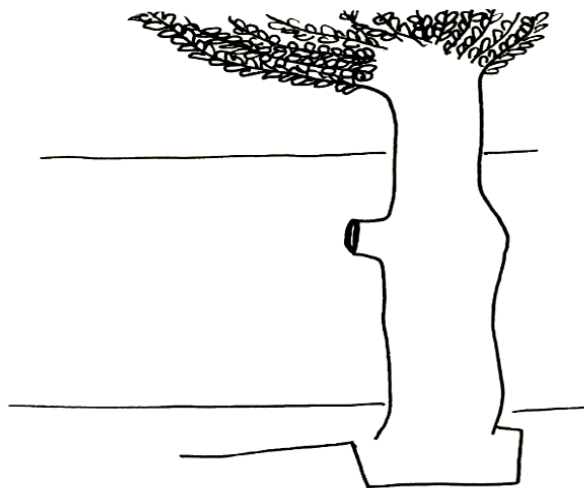


(Mapa I, ejercicio cartográfico, 2016 /Map to not indicate, Terry Atkinson & Michael Baldwin, 1967)

El *mapa oficial*, aunque contenga información de nuestra ciudad natal o nuestra calle, difícilmente aporta datos que comuniquen lo que en el espacio nos subjetiviza como habitantes. ¿Acaso el árbol de la esquina no es un punto de referencia? Y las vivencias que allí se han dado, ¿no son ellas también datos fundamentales para hablar de aquel espacio? ¿No cuentan las experiencias subjetivas para la biografía de una calle? ¿No son cada una de las casas de un barrio elementos esenciales a la hora de mostrar un camino?

Aprender a mirar el espacio, desde un cuerpo situado y ensimismado, es en gran medida inventar otra posición desde la cual mapear el territorio habitado, apartando la mirada dominante, que mira desde lo alto y que tanto nos delimita como occidentales. La mirada de viajero descubridor, intransigente, debe ser reducida. Es importante aprender a mirar desde abajo y crear nuevas herramientas de ver (de lejos y de cerca). Esto “no se aprende fácilmente” como dijo Donna Haraway: “los puntos de vista de los subyugados no son posiciones ‘inocentes’. Al contrario, son preferidos porque (...) tienen menos

posibilidades de permitir la negación del núcleo interpretativo y crítico de todo conocimiento”. (HARAWAY, 1995, p. 328)



(Cajueiro, serie Lugares, Sofia Bauchwitz, 2014)

Esta otra percepción sólo se puede dar desde un proyecto crítico, que analiza el mapa de hoy teniendo en cuenta las rutas que fueron abiertas anteriormente. Una percepción que se basa en la comprensión de un Otro que está presente tanto en nosotros mismos como a nuestro alrededor, una percepción histórica del presente, decolonial, que busca deconstruir las relaciones socio-políticas y culturales tal como las interiorizamos en la actualidad. Un proyecto que responde críticamente a las cuestiones de los territorios periféricos y descentralizados, marginalizados del discurso vigente, que reincide en las fisuras y que aspira al empoderamiento de otros puntos del mapa potencialmente heterotópicos.

Nos interesa visitar, para justificar las errancias como cartografía del artista, el término de *heterotopía de desviación*, presentado por Foucault en la conferencia radiofónica *Utopías y Heterotopías* de 1966. Según Foucault, las heterotopías aluden a:

Los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida. (FOUCAULT, 2008, p.40).

Una praxis heterotópica sería, en consecuencia, la que huye de la línea recta, que cruza el mapa y sus fronteras errantemente (aparentemente sin rumbo o de manera vacilante). Dicha práctica vendría acompañada de un relato que trata de entender y participar de esa errancia, y que acaba funcionando como herramienta cartográfica.

Aplicando la idea de heterotopía a una manera de vivir siempre “de paso”, viviendo siempre en la transitoriedad del espacio-tiempo, recordamos el trabajo del artista español Gabriel Díaz Amunarriz<sup>36</sup>.

El artista registra los caminos por los que pasa (caminos cargados de espiritualidad) de forma sistemática. Díaz realiza una foto cada once pasos, obteniendo centenares de fotografías que registran sus caminatas. No registra el paisaje o el peregrino, sino el camino en sí. Con la suma de todas las fotografías, en un proceso de *stop-motion*, realiza piezas audiovisuales que resaltan el movimiento del caminar. Desde la mentalidad del camino describe la diferencia entre una peregrinación budista y una cristiana. Para la peregrinación budista, Díaz, en su pieza *Gang Rimpoche* (2004), realiza un recorrido circular, rodeando el monte Monte Kailash en el Tíbet. En esta obra busca dar vueltas a un lugar que está siempre presente (*aquí*).

Posteriormente en su proyecto *Tres Caminos, Once pasos* (2009), Díaz recorre los tres caminos tradicionales de Santiago, documentando los trayectos del mismo modo, fotografiando cada once pasos. En esta ocasión, a diferencia del proyecto anterior, Díaz hace un recorrido lineal que tiene por fin llegar a un lugar *allí* (no presente), para entonces verse concluida la peregrinación. Dice el artista:

Desde esta perspectiva del lugar, el Camino de Santiago al ser entendido como una entidad propia, como algo que existe al margen o separado de Santiago, hizo de él que lo considerase un

---

<sup>36</sup> Todos sus trabajos pueden ser vistos en: <http://gabrieldiazamunarriz.com>

lugar de la mente. Un lugar que deviene de otro y que contrario al lugar físico, se caracteriza por todos los opuestos a lo que entendemos normalmente por lugar. Frente a lo concreto y lo estable, es un continuo cambio<sup>37</sup>. (DÍAZ)



*(Gang Rimpoche, Gabriel Díaz Amunarriz, 2004)*

Sus proyectos son un ejemplo artístico de cómo el caminar puede ser usado para cartografiar un espacio no lineal y que se vuelve, así, un discurso desviado de la norma. Son ejemplo también de un discurso que reconoce que “es tan posible residir en el circuito como en espacio estable, que es tan posible construirse como identidad en movimiento como por medio de la fertilización, como que geografía siempre es psicogeografía” (BOURRIAUD, 2009, p.57).

---

<sup>37</sup> Véase: <http://gabrieldiazamunarriz.com/index.php/2015/05/23/making-off-tres-caminos-once-pasos/>



(Fotograma de vídeo, *Tres Caminos, once pasos*, 2009, Gabriel Díaz Amunarriz)

Este caminar heterotópico (que reniega la validez de las certezas institucionalizadas, de las raíces radicales) es lo que podemos llamar “desviarse en relación a la media” y transformarse en un *lugar* (en un mapa). El movimiento como heterotopía de desviación, como propone la curadora brasileña, Clarissa Diniz, es un acto de fuerza:

Abstenerse de anclaje – sea plano o significado - es ejercicio de liberación y, al mismo tiempo, de valor, porque siempre hay algún tipo de gravedad que tiende a sedimentarlo todo: habiendo tanto magnetismo hacia el centro, el impulso hacia los bordes es siempre un acto de fuerza. (DINIZ, 2010. p.1)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “Com Lygia Clark, a arte brasileira já sabia que “o plano é um conceito criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio”. Com Hélio Oiticica, também sabia que a obra deveria fugir “à busca da interpretação. Todas essas são coisas velhas: a interpretação, a tentativa de buscar significados e de vivenciar estruturas significantes, todas essas coisas são



El impulso hacia los bordes es un movimiento que naturalmente cruza fronteras y por eso es importante definir la diferencia hermenéutica entre límite y frontera. Aunque ambas palabras-llaves se relacionen íntimamente con la idea de una línea que surca el espacio, el límite existe en la potencia del salto (ocurriendo o no ocurriendo, el salto es siempre posible como acción) y la frontera sucede en una región mucho mayor y difusa, una región que engloba la vivencia de ese espacio y funda el deseo de habitar la línea, que separa o que une; las ganas de ser aquí y allí, esto y aquello, uno y Otro - al mismo tiempo. Los errantes caminan el mundo como quien camina esa línea que para Foucault tenía que ver con la transgresión: “Es como si la transgresión tuviera su espacio entero en la línea que cruza”. (FOUCAULT, 1977, p. 60). Mientras erran, practican esas líneas que determinan las distancias y los acercamientos.

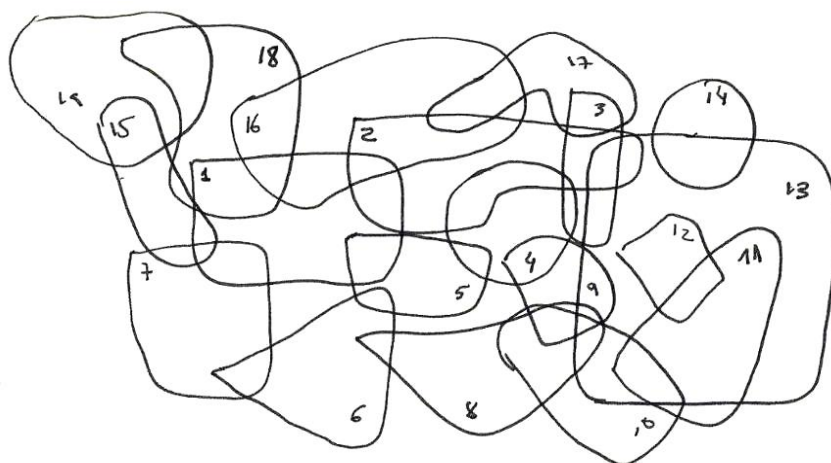
Un límite se asocia a señales convencionales que marcan y recortan un territorio: vallas, avisos, placas de prohibición, etc. Un límite sería, por ejemplo, el cercado que detiene el paso en un paseo, aquello que nos obliga a recolocarnos en el mundo: entre el no poder ir más allá y el no deber ir, ¿es el límite el fin de la andanza o la meta de la andanza misma? “Llegar al límite” suele indicar un momento en que no se puede más seguir, en el que el cuerpo no aguanta más.

Una frontera es, por ejemplo, el espacio vacío que conformaba la “Franja de la Muerte”, el espacio entre las dos murallas que fueron el Muro de Berlín. Fue en esa zona sin tránsito humano (vigilado por fuerzas militares opuestas durante 28 años), donde

---

coisas superadas (...). Abster-se de ancoragem – seja plano, seja significado – é exercício de libertação e, ao mesmo tempo, de coragem, pois há sempre algum tipo de gravidade que tende a tudo sedimentar: havendo tanto magnetismo ao centro, o impulso para as bordas é sempre um ato de força.” Véase: DINIZ, Clarissa. (2010). “Da vontade de ação – experimentação, interlocução, criação – ou do devir-crustáceo”. En: *Reposicionamentos da crítica*. (p.1)

prosperó, ajena a la suerte humana, una gran colonia de conejos<sup>39</sup>. En aquel espacio baldío, que era una distancia eterna para los dos lados de la frontera, se acumularon un sinfín de relatos.



(Bocetos de mapa para *Fronteras y Estados de Sitio* vol. I, Sofia Bauchwitz, 2014)

Los llamados *rolezinhos*<sup>40</sup> fueron encuentros organizados en las redes sociales, que ocurrían en centros comerciales en algunas capitales brasileñas. Grandes grupos de jóvenes, la mayoría provenientes de las periferias, se ponían de acuerdo para pasear por dichos centros.

La llegada de estos grupos fue rápidamente asociada a la imagen de los *invasores* por la mayoría asustada de clientes y comerciantes, pertenecientes a clases sociales más pudientes. *Los invasores*, en la tradición literaria, suelen ser asociados a los monstruos. Ellas o ellos

<sup>39</sup> Para más información, véase el documental *Rabbit à la Berlin* (2009), de Bartosz Konopka. También, el capítulo dedicado al Muro de Berlin de Rem Koolhaas, EN: KOOLHAAS, Rem, (1995). "Field Trip A(A) Memoir". En *S,M,L,XL*. New York: Monacelli Press, 1995

<sup>40</sup> "Dar um rolê/rolé" es una jerga muy popular en todo el territorio brasileño, especialmente usado por los jóvenes. Significa dar una vuelta, un paseo. *Rolezinho*, siendo el diminutivo para *rolê*. Debido al fenómeno de los *rolezinhos*, muchos locales entraron en la justicia para impedir que los jóvenes pudieran pasear libremente por sus propiedades, alimentando y fortaleciendo la idea de crítica y denuncia social que el movimiento acabó ganando.

están siempre siendo recolocados en los mapas. Al respecto recordamos el comentario de Jeffrey Cohen sobre la cultura de los monstruos:

Es posible, por ejemplo, que los mercaderes medievales hubieran, intencionalmente, distribuido mapas que describían la existencia de serpientes en los márgenes de sus rutas comerciales para disuadir otras exploraciones y establecer monopolios. Todo monstruo constituye, de esa forma, una doble narrativa, dos historias vivas: una que describe como el monstruo puede ser y otra –su testimonio – que detalla a que uso cultural el monstruo sirve. (COHEN, 1996, p.42)<sup>41</sup>

La ocupación de los *shopping centers* (santuarios del capitalismo), por parte de los mencionados *rolezinhos*, prueba que las fronteras físicas y simbólicas confrontan los cuerpos y producen relatos transgresores y resistentes. El centro comercial, como idea y espacio genérico, pasa de ser un no-lugar a ser un espacio fronterizo, un lugar donde algo puede venir a suceder. Una frontera que se puede ocupar y activar por las diversas tensiones que nacen de gestos aparentemente banales, como el de pasear.

Hace tiempo que la experimentación del gesto artístico en el espacio público es una constante en las prácticas artísticas. En los años 60 tuvo lugar una revaloración de la vivencia directa en este ámbito. El arte salió del cubo blanco de la institución/galería e intentó legitimarse en lo cotidiano, en el campo expandido del arte, desde lo efímero y sencillo. El discurso artístico y activista pretendía acompañar esas pequeñas narrativas cotidianas en un movimiento que redibujaba los deslindes entre vida y arte, y buscaba reinventar la idea de lo común (que aparentemente sigue en crisis en nuestros días).

---

<sup>41</sup> Traducción de la autora. Original: “É possível, por exemplo, que os mercadores medievais tenham, intencionalmente, disseminado mapas que descreviam a existência de serpentes nas margens de suas rotas comerciais para desencorajar outras explorações e estabelecer monopólios. Todo monstro constitui, dessa forma, uma narrativa dupla, duas histórias vivas: uma que descreve como o monstro pode ser e outra - seu testemunho - que detalha a que uso cultural o monstro serve”. Véase: COHEN, Jeffrey J. (1996). “A cultura dos monstros: sete teses”. En: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org) (2000). *Pedagogia dos Monstros*. Belo Horizonte: Autêntica.



(Fotograma del documental *Rabbit à la Berlin*, Bartosz Konopka, 2009)

El artista brasileño Fabio Tremonte<sup>42</sup> formula muchos de sus proyectos artísticos desde sus propias vivencias urbanas. Defiende que el desplazamiento por la ciudad sea una reflexión crítica de los espacios recorridos y entiende la vida como resistencia a los mecanismos del mundo del arte. En su propio *statement* afirma que andar se transforma en una forma de pensar y contar “la historia de los vencidos, utopías y desencantos”, haciendo que hasta las más “pequeñas acciones cotidianas (...) como cocinar, conversar, echarse una siesta y celebrar” formen parte de un repertorio de gestos de resistencia que ensayan cambios reales en el mundo. (TREMONTE, 2015).

En 2011, Tremonte realizó la acción *Redflag [caminhando]*, que consistía en paseos urbanos portando una bandera roja. Nos damos cuenta de que la bandera roja, asociada al comunismo, no se pasea ni ingenuamente ni arbitrariamente, y mucho menos inconsecuentemente, por las calles de la capital financiera de Brasil. Como la bandera que se clava en el territorio invadido, el rojo ideológico de Tremonte invade las vidas de aquellos que cruzan el camino del artista, sin importarle traspasar o invadir los límites de los lugares o personas que atravesaba.

---

<sup>42</sup> El artista Fabio Tremonte formó parte de la segunda cartografía del proyecto *Fronteras y Estados de Sitio*. Para más información sobre el artista, ir al Apéndice. Para más información sobre *Fronteras y Estados de Sitio*, ir al subcapítulo 5.2.



(Fotograma del video-performance *Redflag [caminhando]*, Fabio Tremonte, 2011)

La frontera geográfica o física es una entidad sumamente artificial. Siempre está en relación a dos territorios, dos poderes que, como fuerzas opuestas, la oprimen. Es en esta línea - frágil e histórica - donde se deposita todo el peso de la idea de soberanía. Las fronteras se mantienen en pie gracias a la paradoja de su existencia, por la promesa insistente de un derrumbamiento. ¿A qué lado pertenece la frontera? De Certeau respondería que a ninguno de los lados, pero ¿no sería justamente lo contrario?, ¿no pertenecería la frontera a todos los que conforman su región? Pues la región que nace de esa interacción entre los distintos es un lugar donde las legitimidades se inventan y se reconstruyen. “Resulta que, en el mismo lugar, hay tantas “regiones” como interacciones o encuentros entre programas se den. (...) El relato no se cansa de poner fronteras”. Una vez que es un discurso que responde a múltiples perspectivas, el relato “multiplica” las fronteras, “en términos de interacciones entre personajes, cosas, animales, seres humanos”. (DE CERTEAU, 2000, p. 138).



(Bernauer Strasse, Muro de Berlin, 1973)



(*Arco Inclinado*, acero, Richard Serra, 1981)

### 1.3 Aquí y allí: habitar la línea

En su novela *Soy un Gato*, Natsume Soseki, da voz a los pensamientos de un gato sin nombre, el cual nos relata todas las peculiaridades más o menos aburridas del día a día de un animal doméstico en una pequeña casa burguesa de Tokio. Entre las anécdotas del felino, hay un episodio que relata su enfrentamiento con cuervos “invasores” en la tapia de su casa. Recuperando, otra vez, la idea de frontera como unión, ¿esa valla no pertenecería tanto al gato de la casa como a los cuervos que se divierten sobre ella?<sup>43</sup> Después de leer una descripción hecha por un gato sobre la frontera y sus regiones conflictivas, ¿cómo seguir creyendo en la propiedad como espacio exclusivo o por lo menos en la frontera como defensora de tal exclusividad? Los gatos, comentaba también Georges Perec<sup>44</sup>, habitan los rincones más incómodos con demostrada gracia, ellos entienden de espacialidades.

La artista española Lara Almarcegui, nacida en 1972, trabaja estrechamente con estas cuestiones. Entre su producción nos interesa especialmente una serie en la que hace un inventario de terrenos baldíos de diferentes regiones y países para formar cartografías de espacios abandonados y sin uso determinado. El terreno baldío como un espacio fronterizo, sin dueño y sin usos específicos que lo caractericen, es el espacio que ejemplifica el devenir-otro por excelencia. Vacío de fronteras e imposiciones, diríamos casi sin ley, puede ser ocupado por los cuerpos que por él pasen y que en él inventen gestualidades singulares. El gato de Soseki habla también del terreno baldío y de todos los extraños que atraviesan esa región ignorando su pertenencia legítima: “Aquel terreno era la continuación y al tiempo el límite del solar. (...) El solar estaba abierto (...) Todo lo que era considerado viejo o inútil iba a parar a aquel solar”. (SOSEKI, 2010, p. 379).

---

<sup>43</sup> Véase: SOSEKI, Natsume (2010). *Soy un Gato*. Madrid: Impedimenta. (p.341)

<sup>44</sup> Véase: PEREC, Georges (2001). *Especies de Espacios*. Barcelona: Intervención cultural. (p.49)



En una entrevista (en el ámbito de la 27ª *Bienal de São Paulo*, en la cual participaba con su *Guía de Terrenos Baldíos de São Paulo: Una selección de los lugares más interesantes de la ciudad*), Lara Almarcegui es invitada a explicar el segundo título del su proyecto, *Una selección de los lugares más interesantes de la ciudad*, a lo que la artista responde: “Lo mejor de los descampados es la falta de diseño, falta de arquitectura. Para mí cuando no hay arquitectura hay libertad y posibilidades. El espacio libre y abierto permite al ciudadano respirar.” (ALMARCEGUI, 2006)<sup>45</sup>. Las muchas fotografías de terrenos abandonados que presenta en su guía se potencian por su apariencia de registro de paseo, sin retoques, sin demasiada escenografía, sin una diferenciada calidad profesional o plasticidad artística.



(Materiales de construcción del Pabellón de España, Lara Almarcegui, 2013)

Otra serie de Lara Almarcegui, *Relocated-Houses* (2009), ilustra las cuestiones sobre fronteras y relatos que nos interesan tanto. La acción de la artista consistió en mapear la historia de cada una de las casas que, lado a lado, componían una extraña calle en la periferia de la ciudad de Wellington, Nueva Zelanda. Casas viejas, prefabricadas, en

---

<sup>45</sup> Para leer la entrevista integral, véase:

[www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001080.html](http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001080.html)



situación precaria y casi en ruina, tenían distintas características arquitectónicas, indicando que habían provenido de distintos barrios de la ciudad y que ahora estaban reunidas, como un collage, mientras esperaban nuevos dueños, nuevos residentes.



*(Guia de Terrenos Baldios de São Paulo, Lara Almarcegui, 2006)*



*(Relocated Houses, Lara Almarcegui, 2009)*

Almarcegui decidió investigar la historia de cada una de esas construcciones que habían sido recolocadas, retiradas de su terreno original (donde habían estado confrontadas con otras casas y otros habitantes) y replantadas en un nuevo espacio baldío. En un trabajo testimonial, la artista escribió la memoria de cada una de esas casas

publicándolas en el periódico local. Además, la artista ideó visitas por las casas, un *tour* por esa calle sin habitantes que se transformaba, de repente, en un lugar de interés y peregrinación.



(*Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974)

El muro que separa los terrenos vecinos, ¿no es, muchísimas veces, un problema para la buena convivencia entre ellos? Podríamos preguntarnos, entonces, quién tiene derechos y deberes sobre su construcción, manutención y derrumbamiento. Reafirmarse dueño del hogar no ya por el habitar que el cuerpo legitima en su relación con el espacio, sino por la edificación del símbolo que separa a uno de los demás, la frontera. Frontera que vendrá para reafirmar las barreras entre vecinos y agrandar la distancia entre espacios privados y espacios compartidos. Levantar muros cada vez más altos como quien levanta barricadas, es la imagen de la globalización llevada a nuestros barrios. Traigan o no guerras, en el sentido estricto, las fronteras son siempre conflictivas.

No obstante, como aludía De Certeau, la frontera es antes un dispositivo de desplazamiento que de impedimento, pues: “El límite hace lo contrario de lo que dice; deja

el sitio al extraño que aquél tiene la apariencia de poner fuera. (...) Los deslindes son límites transportables y transportes de límites, *metaphorai*.” (DE CERTEAU, 2000, p. 141). Como los desplazamientos, las fronteras simbólicas o físicas son también lugares de traducción.

El arquitecto o urbanista, por ejemplo, en numerosas ocasiones no construye observando los acontecimientos microscópicos que pululan en la frontera, sino exclusivamente rellenando el *vacío* con formas que no traducen nada. Construye sobre el vacío – pero no habita, y si no habita, no narra el espacio ni lo potencializa. “Si encuentras un río, haces un puente; si una montaña te bloquea el paso, construyes un túnel, y si algo está demasiado lejos, plantas una vía para que circule el tren.” (SOSEKI, 2010, p.433)

La actual constitución de las fronteras, como elemento de soberanía, es la que produce la sensación (ilusoria) de haberse vencido las distancias, de haber llegado a algún otro lugar y estar lejos de un suelo propio (o al contrario: la ilusión de no ir nunca demasiado lejos y de mantenerse seguro en un terreno conocido). La frontera y el acontecimiento cotidiano de su existencia (así como de su mantenimiento simbólico y físico) es una forma de división del tiempo que estructura los distintos comportamientos en sociedad.

Perec habla de la fragilidad de la idea de frontera, que aunque separe países y personas no hace que cambie, drásticamente, el aire que respiramos o el polvo que nos lavamos de las manos. Puede cambiar el idioma, el gusto de los desayunos, quizás el olor de las calles y la amabilidad de los camareros.

Las fronteras son líneas. Millones de hombres han muerto a causa de estas líneas. Miles de hombres han muerto porque no consiguieron franquearlas: la supervivencia pasaba por franquear un simple río, una pequeña colina, un bosque tranquilo: al otro lado estaba Suiza, el país neutral, la zona libre... (PEREC, 2001, p. 114)

En febrero de 2017, se inauguró en la Casa Encendida de Madrid la exposición *Ejercicios de Resistencia* de Nicolás Robbio, artista argentino residente en São Paulo, Brasil. Entre las piezas que componen la exposición, nos interesa la titulada *Plano Expandido*. En ella se presentan fragmentos de alambre en líneas rectas y curvas que, según cuenta el propio artista, son pequeños gestos que representan las líneas divisorias entre países, las fronteras. Cada trazo, dice él, carga una memoria de dramas, lenguas, pueblos. “¿Cuántas culturas fueron construidas y destruidas en una mesa de dibujo?”, pregunta el artista, prosiguiendo: “Una consecuencia inevitable cuando se traza una línea es la división del plano en dos. Por eso, todo dibujo es un gesto cargado de responsabilidad; todo dibujo propone una (des)organización de un (des)orden.” (ROBBIO, 2017)<sup>46</sup>



(*Plano Expandido*, en *Ejercicios de Resistencia*, Nicolás Robbio, 2017)

---

<sup>46</sup> Véase: ROBBIO, Nicolás (2017). *Ejercicios de Resistencia*. Madrid: Fundación Montemadrid. (p.13)

Un puente, esa línea curva sobre un río; un viaducto sobre una ciudad, un vínculo entre distintos, ¿no es lo que cumple la función de conectar dos orillas, dos terrenos, dos lados opuestos (más o menos distantes)? Dos distintos que se hacen uno cuando tocan la frontera que es cada extremo del puente. Casi podemos entender al puente como una frontera en sí mismo. Sin embargo, es sólo por el relato de esa frontera, y las experiencias vividas allí, que la desobediencia (despojada de su connotación negativa) puede surgir.



(Fotogramas de vídeo, *Teoria da Paisagem*, Roberto Bellini, 2005)<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> *Teoria da Paisagem*, del artista brasileño Roberto Bellini, se hizo en Estados Unidos en 2005, en el auge de la paranoia y vigilancia consecuentes del atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001. Mientras Bellini grababa el cielo y los pájaros en plaza pública, escuchamos como alguien le pide explicaciones de lo que hace y trata de explicarle que eso no es bien visto, que las personas andan muy nerviosas con las cámaras. El vídeo, de esta forma, es un relato delincuente. Mientras vemos el caer del sol, escuchamos ese diálogo sin rostros que comprueba que la cámara y el gesto de mirar están asociados a la vigilancia: vigilado y vigilante son figuras que se mezclan y no pueden más ser separadas. Véase: [www.vimeo.com/43920044](http://www.vimeo.com/43920044)

Michel de Certeau advirtió que la delincuencia social no trataba de infringir leyes y normas, saltar muros y vallas, sino de “tomar el relato al pie de la letra, en hacerlo el principio de la existencia física allí donde una sociedad ya no ofrece más salidas simbólicas ni expectativas de espacios a los sujetos o a los grupos” (De Certeau, 2000, p.142). Es la opacidad del cuerpo en movimiento (cuerpo que una cámara de vigilancia no consigue capturar con nitidez) que legitima sus relatos. Si la marca de la narrativa es la de vivir no en los márgenes (ni en los centros) sino en el intersticio de los códigos que se deshacen y recolocan, si la narración se vincula a la idea del *tour* y no la del estado fijo, entonces estamos hablando de una narrativa delincuente, desobediente. Por eso aquí lo que importa es el movimiento y habitar el movimiento como si fuera un lugar.

A este respecto, Mario Espliego<sup>48</sup>, artista español, traza una línea narrativa sobre la palabra *statement*<sup>49</sup>, que puede aclarar la relación entre el discurso *errante* y las narrativas delinquentes que aquí se esbozan. Pensando sobre la renlitización obligatoriedad de los *statements*, el artista comenta:

La palabra anglosajona *statement*, perversamente asumida y tan en boga en los últimos años, incorpora uno de los sufijos más incómodo para hablar con relajo de mi trabajo. Sobre todo si entendemos este apartado como una manera de mostrar (que no demostrar) pública y críticamente nuestro proceso de trabajo. Si nos detenemos a observar el origen etimológico de *statement*, numerosas palabras incorporan el sufijo *sta-*. Todas ellas aluden a lo inmóvil (estático), a lo que se da por asumido (estado), a lo que sujeta (estaca), a aquello que pone límites y enmarca (establo, estadio), a aquello que remarca y sustenta lo establecido (estatua, estamento). (...) Cada variación, traducción y rotura del estatismo material o procesual configura una nueva puesta en escena de la realidad construida. La puesta en crisis, la duda como constante de lo asumido es

---

<sup>48</sup> La biografía y *statement* del artista pueden ser encontrados en el Apéndice.

<sup>49</sup> El *statement* es un documento que se suele pedir a los artistas en convocatoria y en proyectos tanto públicos como privados. Es difundido en el mundo del arte en idioma inglés, apenas recibiendo traducciones a otros idiomas, aunque se podrían perfectamente usar traducciones, incluso literales, para substituirlo, como sería el caso de *declaración*.

precisamente el camino de mi trabajo personal; asumiendo humildemente mi ínfima capacidad y pequeñez para alterar el más pequeño de los resortes. Mi práctica tiene más relación con el simple señalamiento, la relectura, el vaticinio o la predicción utópica que con las certezas. (ESPLIEGO, 2016)

La estaca es lo que delimita, es la valla que no se puede cruzar salvo por aquellos delisobedientes que se atreven a experimentar la línea y enunciarse en ella. El *statement*, en concreto, es el documento donde practicar discursos sobre lo que se repite o se quiere repetir en la práctica artística, lo que uno mantiene siempre constante aunque se mueva por el mapa. Un *statement* disidente sería, entonces, aquél que traspasa la idea de lo estático y establecido, que usa el deslinde, la estaca, para practicar su transgresión. Transgrediendo, el discurso del artista legitima la errancia.

El cineasta y actor Filipino, Eric de Guia, mundialmente conocido por su nombre artístico/personaje Kidlat Tahimik, suele ser asociado al movimiento del Tercer Cine<sup>50</sup>, teje un bello relato sobre el puente en su largometraje *Perfumed Nightmare* de 1977. La película cuenta la historia de Kidlat Tahimik, un joven que sueña con abandonar su pequeña villa en Filipinas para tornarse astronauta en Estados Unidos. A lo largo de la película vemos como el joven Kidlat, que trabaja como taxista, se ve confundido entre su idealización del mundo exterior occidental y su fuerte vinculación con su tierra natal y sus tradiciones. En una de las primeras escenas del film, describe el pequeño puente que pertenece a la ciudad, un puente que es necesario cruzar para llegar al centro.

El puente aparece repetidas veces para reafirmar metafóricamente su lugar de tránsito entre la villa nativa y el imperio, entre las manifestaciones más tribales y la cultura del

---

<sup>50</sup> El Tercer Cine es un movimiento de Cinema-Crítico latino-americano, que se difundió entre los años 60 y 70 gracias al manifiesto político de los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, integrantes del *Grupo Cine Liberación*. Ellos tejían críticas al modelo norteamericano de cinema y al neocolonialismo capitalista que se fortalecía en aquella época. Defendían un cine no comercial, arriesgado y comprometido político y socialmente.



occidente colonial. El puente como lugar de duda, de forcejeo entre las identidades en tensión, entre la aculturación y la traducción transcultural. Una vez en Europa, lo primero que hace Kidlat es contar los puentes que avista y compararlos a su puente nativo: “¿Por qué no podemos tener un progreso como este?, se pregunta.



(fotograma de *Perfumed Nightmare*, Kidlat Tahimik (aka Eric de Guia), 1977)

Glauber Rocha, gran cineasta brasileño y principal figura del *Cinema Novo*, en su ensayo *Uma Estética da Fome* (1965), resume el espíritu colonial a la incapacidad, por parte del “hombre civilizado”, de entender la miseria del hombre latino más allá de las convenciones de su propia cultura, y la incapacidad del hombre latino de entender y comunicar su verdadera hambre. Sobre su estética política, dice Glauber Rocha:

Solamente al concientizar su única posibilidad, la violencia, el colonizador puede comprender, por medio del horror, la fuerza de la cultura que explora. Fue preciso un primer policía muerto para que el francés percibiese un argelino. (ROCHA, 1965, p.3)



El “civilizado” es incapaz de infringir los propios conceptos que definen su realidad, el habitante del “tercer mundo” incapaz, igualmente, de encontrar símbolos en sí mismo que consigan entablar un diálogo con quien le oprime. Uno, impotente frente a lo que le fue enseñado, su propia estructura; el Otro, enmudecido, no sabe que puede también ser otra versión de sí mismo. La falta de alteridad en la construcción de uno mismo acaba por alimentar, como defiende Rocha, la violencia (a veces llamativa, a veces disimulada). La respuesta a la pregunta que se hace Kidlat (¿Por qué no podemos tener un progreso como este?) es la que contextualiza nuestro mundo y nuestros discursos.

## 2 El artista errante: por una nueva mística contemporánea

*No te fijas en una sola forma, adáptala y construye la tuya propia, y déjala crecer, sé cómo el agua. Vacía tu mente, sé amorfo, moldeable - como el agua. Si pones agua en una taza se convierte en la taza. Si pones agua en una botella se convierte en la botella. Si la pones en una tetera se convierte en la tetera. Ahora, el agua puede fluir o puede chocar. Sé agua, amigo mío.*<sup>51</sup>

Bruce Lee

Uno de los términos alemanes para referirse a *contemporáneo* es el adjetivo *Zeitgenössisch*. En su construcción encontramos, asociado a *Zeit* (Tiempo) el verbo *geniessen*, que significa disfrutar y del cual deriva la palabra *Genosse*, usada para referirse a dos o más individuos que comparten una propiedad o posesión conjunta. La palabra *Genosse* fue usada hasta el siglo XIX como sinónimo de palabras como camarada o compañero: aquel con quien compartimos y disfrutamos de algo conjuntamente. Preferimos esta palabra porque guarda un sentido del contemporáneo que no se suele tener en cuenta: alguien con quien se *disfruta*.

Es ésta falta de disfrute colectivo, de un tiempo y un mundo en común, la que el geógrafo brasileño Milton Santos señala, en *Por uma outra globalização* (2001), como siendo el gran problema de la era globalizada. El consumo y la competición son problemas intrínsecos de la maquinaria social globalizada. Ciudadanos sin contacto real con sus

---

<sup>51</sup> Célebre frase proferida por Bruce Lee, artista marcial y actor, en entrevista a Pierre Berton: "Don't get set into one form, adapt it and build your own, and let it grow, be like water. Empty your mind, be formless, shapeless - like water. Now you put water in a cup, it becomes the cup; you put water into a bottle it becomes the bottle; you put it in a teapot it becomes the teapot. Now water can flow or it can crash. Be water, my friend." (Traducción de la autora)

prójimos, cada vez más asustados, más competitivos, menos solidarios. En tal cultura capitalística<sup>52</sup> no hay espacio para la coexistencia, ya que los individuos se encuentran intentando sobrevivir a la desigualdad que es parte de la estrategia de poder del capitalismo financiero. Santos trata de explicarnos lo que a principios de los años 2000 parecía ser el mundo globalizado en crisis, describiendo la estructura perversa de un proyecto de globalización que, como comenta Suely Rolnik (en entrevista concedida a la historiadora del arte Aurora Polanco), “está logrando expandir su proyecto colonial a punto tal de englobar al conjunto del planeta”. (ROLNIK, 2015)

La cooperación entre la tiranía del capital y la tiranía de los medios de comunicación (relación que suele visibilizarse en los momentos en que la democracia es atacada) es lo que fortalece los procesos hegemónicos, que fomentan el miedo, la desconfianza y la violencia. La sociedad capitalista no se abrió a las diversas culturas y demás sistemas sino que, como una forma más de colonialismo, impuso su forma de ser a todas las demás. En 1909, el escritor japonés Natsume Soseki anticipaba desde la voz de uno de sus personajes que: “la civilización occidental ha producido, sin duda, muchos y notables progresos, pero al final no ha producido sino una sociedad profundamente insatisfecha, conformada por gente profundamente infeliz”. (SOSEKI, 2010, p. 433).

En *The Flexible Personality: For a new Cultural Critique* (2002), Brian Holmes describe las estructuras culturales que sostienen el paradigma social. El autor alude a una serie de mecanismos blandos que mantendrían a los ciudadanos siempre en busca de mejores condiciones y mejores rendimientos, lo que acabaría por reflejar también un crecimiento del oportunismo económico financiero que mueve el capitalismo. Holmes defiende la

---

<sup>52</sup> Suely Rolnik, teórica y psicoanalista, acuña el término “capitalístico” junto a Félix Guattari para designar tanto a las sociedades capitalistas cuanto las regiones periféricas que se vieran dependientes del capitalismo, aun cuando defendiesen otros modelos de producción. Véase más en: ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix (2005). *Micropolítica: cartografías do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes.

necesidad de alcanzar una nueva crítica cultural que revele esas estrategias de poder, sus estéticas y discursos.

Según el pensador, una crítica al *status quo* debe de “hacer añicos el equilibrio del consenso, inundando de luz todo aquello que la sociedad consiente” (HOLMES, 2002, p.1). Esos mecanismos blandos, creados en los años 60 y 70 dentro de una mentalidad de contracultura, son los responsables, justamente, de mantener a los ciudadanos atados a ese falso consenso que no quiere ver. Aunque en origen eran dispositivos de evasión, no han podido evitar ser totalmente consumidos por los capitalismos contemporáneos y usados, justamente, para mantener a esos ciudadanos, dotados de personalidades flexibles (individuos ejemplares), dentro del paradigma. La creatividad (el capitalismo cognitivo), la cooperación y colaboración (lucrativa), la globalización y el eclecticismo (la hiper-movilidad y la idea del mundo sin fronteras, de las relaciones transculturales, etc.), entre tantas cosas consideradas positivas por muchos, fueron y son necesarias para que la realidad (ya desvelada) de la sociedad capitalista sea tolerable.

El sujeto flexible es todo lo contrario de lo que su nombre indica, sin autoridad real para decidir su futuro, depende totalmente de los grupos dominantes que, curiosamente, toman el lugar del Estado. Aun así, disfruta con la idea de libertad y se siente muy fácilmente atacado por cualquier imposición obvia que amenace con quitarle el micropoder que tiene.

La personalidad flexible representa una forma contemporánea de gubernamentalidad, un patrón interiorizado y culturalizado de coerción blanda que, no obstante, tiene su correlato en los duros datos sobre las condiciones de trabajo, las prácticas burocráticas y policiales, los regímenes fronterizos y las intervenciones militares. Ahora que las características típicas de esta mentalidad –y, en efecto, de esta “cultura-ideología”– están totalmente a la vista, es tiempo de que intervengamos, como intelectuales, ciudadanas y ciudadanos. (HOLMES, 2002, p.20)

Como cuerpos en sociedad, ayudamos a construir nuestra propia estafa, estamos ayudando a construir las reglas de un juego que nunca ganaremos. En este tablero, la rebelión es prontamente absorbida por el sistema y transformada en un objeto de consumo que es devuelto a las calles y tiendas como la rebelión misma. Una rebelión que entrará y saldrá de moda, siendo rápidamente sustituida por otra. Holmes dirá que “las formaciones identitarias se ven fomentadas como fuente de estilos para la producción cultural comercial, lo cual produce el efecto de desviar sus temáticas para lejos del antagonismo social. (HOLMES, 2002, p.11).

La antropóloga Aihwa Ong piensa esa lógica de lo flexible no como siendo un movimiento del capitalismo, sino como su condición misma. Su concepto de *ciudadanía flexible* describe cómo muchos de los flujos transfronterizos actuales se desarrollan como estrategia para acumular poder y capital.

La lógica cultural de la acumulación capitalista, el viaje y el desplazamiento que induce a los sujetos a responder de modo fluido y oportunista a las condiciones económicas y políticas cambiantes. En su aspiración de acumular capital y prestigio social en la arena global, los sujetos enfatizan y son regulados por prácticas que favorecen la flexibilidad, la movilidad y el reposicionamiento en relación a los mercados, los gobiernos y los regímenes culturales. Estas lógicas y prácticas son producidas en el seno de estructuras particulares de significado sobre la familia, el género, la nacionalidad, la movilidad de clase y el poder social. (ONG, 1999, p.6)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> (Traducción de la autora). Cita original: ““Flexible citizenship” refers to the cultural logics of capitalist accumulation, travel, and displacement that induce subjects to respond fluidly and opportunistically to changing political-economic conditions. In their quest to accumulate capital and social prestige in the global arena, subjects emphasize, and are regulated by, practices favoring flexibility, mobility, and repositioning in relation to markets, governments, and cultural regimes. These logics and practices are produced within particular structures of meaning about family, gender, nationality, class mobility, and social power.” Véase: AIHWA, Ong (1999). *Flexible citizenship. The cultural logics of transnationality*. Londres: Durham & Londres. (p.6)

Para romper con la idea de *ciudadanía flexible* y sus personalidades serviles habrá que aceptar, finalmente, que el sistema está en nosotros y que hablar desde fuera del mundo del arte no es una política posible, como señala Andrea Fraser (2005). A pesar de toda la tesitura de nuestra sociedad, luchar contra la flexibilidad forzosa es posible si confiamos en el conocimiento crítico generado desde nuevas epistemologías, contaminadas por las calles y liberadas de las convenciones.<sup>54</sup> Habrá que insistir en una creación artística que renueve el “dentro del mapa”, el dentro del propio cuerpo. Es en este proceso que la crítica artística y cultural puede volver a ser una herramienta de combate al discurso dominante.



(Captura de pantalla del resultado de la búsqueda en línea por: “mnemosyne, aby warburg”)

El arte contemporáneo, como praxis creativa y de disenso, es esencialmente una praxis fundamentada en el diálogo (si no por completo, por lo menos en las prácticas que aquí se

---

<sup>54</sup> El fragmento de Brian Holmes, en *The Flexible Personality: For a new Cultural Critique*, que nos interesa integralmente es: “La personalidad flexible no es un destino. A pesar de las ideologías de resignación y a pesar de las densas realidades de las estructuras gubernamentales de nuestras ‘sociedades de control’, nada evita que las formas sofisticadas de conocimiento crítico, elaborado en la temporalidad peculiar de la universidad, puedan conectarse directamente con las altamente sofisticadas, nuevas y también muy complejas formas de disenso que aparecen en las calles.” Véase: HOLMES, Brian (2002) “Flexible Personality. For a new cultural critique”. En: *EIPCP multilingual webjournal*. Disponible en línea: [http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en/base\\_edit](http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en/base_edit)

analizan y en los argumentos que aquí se defienden). En otras palabras, el arte ocurre desde un discurso que escucha, como propone la teórica Gayatri Chakravorty Spivak en *Translation as Culture*: “Ningún hablar es habla en sí, si no se escucha. Este acto de escuchar-para-responder podría definirse como imperativo de la traducción” (SPIVAK, 2000, p. 22). Por lo tanto, el arte contemporáneo puede ser entendido, finalmente, como un ejercicio de traducción, o sea, como una práctica del desplazamiento (y de la yuxtaposición)<sup>55</sup>, una práctica fundada en una traducción que quiere ser continuada.

El contemporáneo, por su estado en desacuerdo con su tiempo<sup>56</sup>, se piensa desde las repeticiones de un tiempo anterior. Las citas que introducimos en nuestros textos y en nuestros trabajos, los caminos y atajos que repetimos al andar, son parte de la necesidad de dejar el presente. Si hoy en día la cita y la apropiación en el arte no son, en teoría, un gesto arbitrario sino una urgencia de fuerza mayor, es porque nos permiten escapar del tiempo actual, dejándonos hablar desde otros lugares. Ese ir y venir por los tiempos y ritmos ajenos a la experiencia personal es una especie de ritual contemporáneo. El artista contemporáneo

---

<sup>55</sup> El gesto de yuxtaposición de imágenes que Aby Warburg realizaba para su último proyecto (no terminado) *Mnemosyne*, hace eco a esa idea. Su método de análisis iconológico se basaba en relacionar distintas imágenes y documentos entre sí, de manera a producir un diálogo, una conversación, sin el uso de un texto que explicase y legitimase el propio discurso e historicidad de los elementos yuxtapuestos. Si el proyecto quedó sin finalizar, con la muerte de Warburg en 1929, también es cierto que dejó de herencia una imagen que ilustra el continuo intermitente de los discursos y la potencia discursiva que se encuentra en dos imágenes puestas en contacto. Ponerse en contacto con lo diferente es una manera de habitar las fronteras. La herencia continuada de este proyecto (visto que se mantuvo traducible) es la noción transhistórica y transitoria de las manifestaciones culturales y sociales humanas.

<sup>56</sup> Giorgio Agamben, en el texto *¿Qué es lo contemporáneo?*, resumirá el espíritu verdaderamente contemporáneo de la siguiente forma: “Nietzsche sitúa su pretensión de “actualidad”, su “contemporaneidad” respecto al presente, en una desconexión y en un desfasaje. Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo”. Véase: AGAMBEN, Giorgio (2011). “Qué es lo contemporáneo”. En: AGAMBEN, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

es en el “no-ser”, es siempre un “querer ser Otro”. Esa es su naturaleza y puede que su principal camino.

En su obra póstuma, *El Turista Aprendiz*, Mário de Andrade nos habla desde otra óptica sobre esa alteridad siempre presente. Al revisar viejas notas de viaje, nos ilustra una lucha entre las memorias afectivas de un viaje y las ideas guardadas en el papel. Andrade narra cómo el estudio de viejas memorias activa en el propio cuerpo del viajero una sensación de auto-alteridad, una vez que éste no se reconoce más (en cuanto cuerpo) en los relatos de viaje producidos por un antiguo yo.

Ahora reúno aquí todo como estaba en los cuadernos y papeles sueltos, más o menos escritos... Pero para el antviajero que soy, viajando siempre herido, alarmado, incompleto, siempre inventándose mal amado del ambiente extraño que camina, la lectura de estas notas abre sensaciones tan próximas e intensas que no consigo destruir lo que preservo aquí. Paciência. (ANDRADE, 1976, p. 49.)<sup>57</sup>



(Fotograma de *Malraux's Shoes & Tagging the Archive*, Dennis Adams, 2012)

---

<sup>57</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “Agora reúno aqui tudo, como estava nos cadernos e papéis soltos, ora mais, ora menos escritos... Mas pro antviajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência”. Véase: ANDRADE, Mário de (1976). *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.



Victor Segalen, poeta francés que pensó el exotismo a principios del siglo XX, tenía un pensamiento marcado por los dogmas de su época y de su propia clase, defendía una ética de la diversidad distinta de la del turista. En *Ensayos sobre el Exotismo* (2017) asocia lo exótico de un lugar al propio caminar del viajero, que anda por distintos sitios como si volviera a sí mismo. Segalen pensaba que el exotismo no era un posicionamiento que analizaba el Otro, sino que precisamente pensaba el Otro como un *otro lugar* (siempre inalcanzable, siempre ininteligible). El Otro, en resumen, como un lugar en donde uno nunca está, pero que se puede intentar conocer y sentir. En un fragmento del texto, Segalen traza la relación entre la experimentación de lo exótico y la fuerte consciencia de uno mismo:

No pueden sentir la Diferencia sino quienes poseen una Individualidad fuerte. En virtud de la ley de que todo sujeto pensante supone un objeto, debemos proponer que la noción de Diferencia implica de inmediato un punto de partida individual. Gozarán plenamente de la admirable sensación quienes sientan al mismo tiempo lo que son y lo que no son. El exotismo, pues, no es el estado caleidoscópico del turista y del espectador mediocre, sino la reacción espabilada y curiosa que experimenta una individualidad fuerte al chocar con una objetividad cuya distancia percibe y saborea. (Las sensaciones de Exotismo e Individualismo son *complementarias*.) El exotismo no es por tanto una adaptación: no es la comprensión perfecta de un fuera de nosotros que englobaríamos en nosotros mismos, sino la percepción aguda e inmediata de una incomprensibilidad eterna. (SEGALÉN, 2017, p.31)

El extrañamiento contemporáneo en relación a la obra de arte es, a lo mejor, sin ir más lejos, similar al sentimiento de eterna incomprensibilidad al que hacen referencia Segalen y Andrade. ¿Sería el arte contemporáneo nuestras islas exóticas del pacífico sur? ¿Nuestra Antártida helada? ¿Sería el arte ese lugar de reconexión con nosotros mismos por medio de la alteridad, diversidad o, como apunta Victor Segalen, con las traducciones de nuestra propia individualidad? En suma, parece ser que estar abierto a la sensación de ser y no ser, abierto al contacto con otros sujetos, es una prerrogativa para un pensamiento de la

diversidad. Como nos dice Oswald de Andrade, uno de los pensadores del arte moderno brasileño, en su *Manifiesto Antropófago* de 1922: “Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. (...) Solo me interesa lo que no es mío.”<sup>58</sup>

Sea en la teoría o en la práctica, muchas metáforas existen o pasan a existir como respuestas a un acortamiento de las distancias y los tiempos transculturales, sea esta sensación una utopía o una violencia. El posmodernismo recuperó la idea del caminar, del inventariar, del descubrir mediante viajes y trueques culturales. De las numerosas metáforas posibles (tantas ya existentes y de uso frecuente), la del *artista errante* es la que nos interesa aquí, debido a su asociación con la idea del caminar y con la idea del error, propia del proceso creativo.

El artista que se desconfiaba errante debe de tomar para sí la vitalidad que esta palabra transmite: *errante* (que no siempre erradizo, vagabundo – pero también). Como *errante* uno anda de un punto a otro en el mapa sin tener suelo fijo, pero no se trata solamente de un error geográfico. El errante, antes de nada, se equivoca una y otra vez. La potencia de la imagen del *artista errante* se centra en esa verdad y es la única que podríamos repetir sin miedo a perdernos: es un artista que acepta los errores que su búsqueda le obliga a conocer, los transforma en relato y es ese relato inconstante que dibuja su cartografía.

Pensar históricamente la imagen y el discurso no es un trayecto de un punto fijo a otro, en línea recta, es más bien una trayectoria multidireccional sin un punto de llegada. Un tránsito imprevisto e imprevisible. *El artista errante* está aprendiendo a percibir el viaje como la memoria que se despliega de esa trayectoria. Inventa imágenes, textos, colecciones, archivos y capas de signos para traducir una experiencia. Acaba por entenderse también

---

<sup>58</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (...) Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo”. Véase: ANDRADE, Oswald de. (1928). “O manifesto antropófago”. En: TELES, Gilberto Mendonça (1976). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes.

como lector de su propia experiencia de vida, ocupando puntos de vista ajenos a los de su propio cuerpo.



(*Hijos de Pindorama*, Theodor De Bry, 1557)

## 2.1 Vagamos en la noche y somos consumidos por el fuego

Mladen Stilinović, artista icono del arte conceptual serbio, fue siempre irónico a la soberanía del pensamiento capitalista occidental en el arte. Stilinović nos hace ver con claridad las distintas prioridades y preocupaciones entre distintos grupos ideológicos. Stilinović creía que el capitalismo había desvinculado los artistas de las cosas valiosas a la hora de crear. En su *Elogio a la Pereza* (1998), Stilinović comentaba:

**Como artista**, he aprendido tanto del Este (el socialismo) como del Oeste (el capitalismo). Por supuesto, hoy que las fronteras y los sistemas políticos han cambiado, tal experiencia ya no será posible. (...) Mi observación y conocimiento del arte occidental me han llevado hace poco a la conclusión de que el arte ya no puede existir en Occidente (...) Los artistas occidentales no son perezosos. (...) Las virtudes de la pereza son factores importantes en el arte. Conocer la existencia de la pereza no es suficiente; debe ser practicada y perfeccionada. Los artistas en Occidente no son perezosos y por lo tanto no son artistas, sino más bien productores de algo. Su participación en asuntos sin importancia, como la producción, la promoción, el sistema de galerías, el sistema de museos, el sistema de concursos (quién es primer lugar), su preocupación por los objetos, todo ello les aleja de la pereza, del arte. (STILINOVIĆ, 2015, p.19. Énfasis añadido)<sup>59</sup>

El mensaje sigue vigente, una vez que el arte contemporáneo (como se lo entiende actualmente) casi ha borrado las fronteras entre Este y Oeste, y los artistas parecen estar preocupados con demasiadas cosas sin real importancia y no tienen tiempo para la pereza, para el ocio, para el tiempo de observación (y maduración de ideas). Los tiempos contemporáneos han instaurado la competición como regla del juego. Poco se habla de una investigación distraída, basada en la distracción propia de la *schola*<sup>60</sup>.

Curiosamente, según la investigadora Loreto A. Atienza, en su tesis doctoral *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad* (2009), la distracción está ligada a la errancia:

---

<sup>59</sup> El texto original se publicó en *Moscow Art Magazine* en 1993. La traducción que se cita es de Christopher Michael Fraga y Jaime Soler Frost para el catálogo publicado con motivo de la exposición *1+2 Mladen Stilinovic* del MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

<sup>60</sup> *Schola*, del griego, era el tiempo en el cual uno podía dedicarse a observar y aprender del mundo, tiempo que todavía se da cuando cesan las obligaciones del cuerpo físico y social. Recreación, recreo: el tiempo libre (el ocio) como tiempo para la creación. Algunas producciones intelectuales se centran en esos métodos distraídos. Véase: ATIENZA, Loreto A. (2009) *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

La producción (...) distraída se caracteriza principalmente por el movimiento, se trata de una forma de arte que no tiene un lugar señalado, estipulado como escenario artístico, aunque sí constituye una cierta idea de lugar, el arte se cuela en las situaciones cotidianas con una actitud de paseo y sin modificar enteramente su entorno, en el cual sólo incluye una variación efímera. (ATIENZA, 2009, p.161)

El carácter efímero y en movimiento de muchas de las producciones contemporáneas es una manera de resistir a la imposición posfordista de producción que pesa en la esfera artística. Aun así, aunque la necesidad de estar siempre creando y produciendo sea una realidad para casi todos los artistas, todavía se mantiene vigente la imagen popular del artista como un individuo que ocupa un lugar prestigiado en la sociedad. Sea como elogio o con tono de desdén, el artista (la tradición y la historia oficial lo construyeron así) es el individuo que, entre otros atributos, tiene tiempo para la observación del mundo, para la *schola*. Una persona que, estando ocupada, puede ser vista entre paseos, viajes y derivas. Alguien que al hacer aparentemente “nada” está, de hecho, *haciendo algo, haciendo arte*.



(captura de pantalla de la búsqueda en línea por: in girum imus nocte et consumimur igni)<sup>61</sup>

<sup>61</sup> *in girum imus nocte et consumimur igni* (en latín “Vagamos en la noche y somos consumidos por el fuego”) es el nombre del documental de 1978 de Guy Debord. Libero Andreotti, en revisión de las tácticas de juego usadas en la *Internacional Situacionista*, nos habla de los palíndromos (frases o palabras que pueden ser leídas tanto de izquierda para la derecha, cuanto de derecha para la izquierda), usados por Debord y compañeros de una forma que rompía la frontera entre lo serio y lo lúdico. Véase: ANDREOTTI, Libero (2000). “Tácticas de

Si bien es verdad que el hacer artístico todavía se reserva espacios de tiempo para el pensamiento y la reflexión creativa, el artista contemporáneo está cada vez más alejado de su propio ritmo, teniendo que lidiar con demasiadas cosas sin importancia, como nos decía Stilinović. El arte tiene tantísimo valor que es inmensurable: es con base a ese lugar común que se sostienen muchos de los principales problemas en el mundo del arte contemporáneo, como la idea de gubernamentalidad<sup>62</sup> de sí y la precarización del oficio<sup>63</sup>.

Joseph Beuys, uno de los más contradictorios e importantes artistas del siglo XX, al defender una forma que pudiera comprender tanto la materia espiritual de la humanidad cuanto su materia física, trajo al campo cultural del arte contemporáneo sus premisas filosóficas y políticas. Movido por doctrinas antroposóficas, Beuys formula su concepto de *Escultura Social* a partir de la teoría del *Orden Social Trimembrado* de Rudolf Steiner<sup>64</sup>. Esta teoría defiende la necesidad de volver a un estado primero de la idea de *Social*, en el cual la

---

jogo da Internacional Situacionista”. En *Arte & ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n 17. 2008, (p. 139-147)

<sup>62</sup> *Gubernamentalidad* es un concepto desarrollado por Michel Foucault en la clase sobre gubernamentalidad incluida en el curso *Seguridad, territorio y población*, dictado durante los años 1977 y 1978. El término hace referencia a una mudanza de la economía de poderes en la soberanía, que oprime y controla el pueblo, a un Estado liberal burgués, que se autorregula gracias a las “artes de gobernar”. Un pasaje que lleva a la interiorización, por parte de los individuos que componen el pueblo, de la necesidad de saber de sí, de saber autogobernarse, de saber cómo ser gobernado para así, alcanzar la felicidad. Véase: FOUCAULT, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona, Paidós. (p.175-199)

<sup>63</sup> Isabell Lorey, sobre el término de *Gubernamentalidad* aplicado al oficio del artista, dice: “voy a diferenciar (...) entre precarización como desviación (y por lo tanto como contradicción de la gubernamentalidad liberal), por una parte, y como función hegemónica de la gubernamentalidad neoliberal, por otra. Finalmente, voy a intentar clarificar la relación entre ambas basándome en el ejemplo contemporáneo de la «libre» decisión de tener una vida y un trabajo precarios”. En: LOREY, Isabell (2006). “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales” En: *EICP multilingual webjournal*. Disponible en línea: <<http://eicp.net/transversal/1106/lorey/es>>

<sup>64</sup> La Antroposofía nace de una ruptura con la Teosofía. Esta corriente de pensamiento defendía una vuelta a los mundos espirituales, necesaria para poder entender y actuar en el mundo físico. Aunque en sus escritos se perciban afinidades con perspectivas de derecha, antisemitas y conspiratorias, es también una corriente que aportó mucho a la economía verde y al pensamiento ecológico, tejiendo siempre alternativas al modelo económico capitalístico. Para más información: STEINER, Rudolf (1993). *La filosofía de la libertad: elementos de una cosmovisión moderna*. Buenos Aires: Epidauro; STEINER, Rudolf (2002). *La iniciación: ¿Cómo se alcanza el conocimiento de los mundos superiores?* Buenos Aires: Antroposófica.

sociedad progresaría de una economía basada en el intercambio de bienes a una economía basada en la reciprocidad de tiempo y habilidades de cada individuo que compone el cuerpo social. Joseph Beuys entendía que volver a esa forma social primera conllevaría a una libertad cultural, una equidad en las leyes y, lo más importante, en una solidaridad extendida en el campo de las economías. De acuerdo con Lukas Beckmann, en su artículo sobre Joseph Beuys, *The Cause Lie In The Future*:

Según Wilhelm Schmundt (...) la sociedad basada en la división del trabajo es única en cuanto a que se basa en proveer a otros (el trabajo como trabajo para otros). El individuo ya no produce para su propio uso, sino para otros seres humanos. (...) Cada uno contribuye voluntariamente con sus propias capacidades a un sistema global integrado. El valor del trabajo ya no puede medirse en el contexto del conjunto. Consecuentemente, los ingresos y el trabajo tienen que ser separados. El ingreso no es un ingreso "ganado" por un servicio en particular, sino un derecho fundamental de los seres humanos. El ingreso es visto como un requisito previo, que se da por adelantado, que hace posible que uno aplique sus capacidades para ayudar a los demás sin tener que preocuparse de las propias necesidades, que son, a su vez, servidas por otros. (BECKMANN, 2001, p.103).<sup>65</sup>

Como todavía no hemos alcanzando ese estado social primero, cada artista luchará toda su vida para encontrar el intercambio idóneo para su trabajo. En el campo del diseño, por ejemplo, se enseña a los estudiantes como colocarse en el mercado de trabajo y defender el lugar que han conquistado (tienen sus metas y *targets* esclarecidos). Ese mismo

---

<sup>65</sup> (Traducción de la autora). Cita original: "According to Schmundt (...) the society based on the division of labor is unique in that it is based on providing for others (work as work for others). The individual no longer produces for his or her own use, but for other human beings. (...) Everyone voluntarily contributes his own abilities to an integral global system. The value of the work can no longer be measured within the context of the whole. Consequently, income and work have to be separated. Income is not "earned" income for a particular piece of work, but rather a fundamental right of human beings. Income is seen as a prerequisite, given up front, that makes it possible to apply one's abilities to help others without having to worry about one's own needs, which are instead served by others." Véase: BECKMANN, Lukas (2001). "The causes lie in the future". En: RAY, Gene (ed.) (2001). *Joseph Beuys: Mapping the legacy*. Nueva York: D.A.P. (pp. 91-111)



campo suele ser asociado al del arte. Al parecer, artistas y diseñadores de las más distintas áreas comparten habilidades (la creatividad, la “fuerza de trabajo” de Marx), pero infelizmente las semejanzas acaban ahí.



(*Salven los árboles*, Joseph Beuys, 1972)<sup>66</sup>

Usualmente, el artista se ve obligado a pasear por diversas entidades en busca de trabajo, en busca también de una platónica libertad para decidir el empleo que mejor encaje en su perfil, para dejarlo cuando desee y buscar otras alternativas mejores (como la de trabajar autónomamente desde casa). Pero la precarización, “elegida” a conciencia para uno mismo, solamente refleja lo que el sistema capitalista imperceptiblemente inculcó como libertad. La gran mayoría de los empleos disponibles en el área cultural poseen malas

<sup>66</sup> *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Organización por la Democracia directa a través del plebiscito) fue la organización política fundada por Joseph Beuys y Karl Fastabend, que defendía, entre otras cosas, que el concepto de escultura social se reflejase en la política con fin de alcanzar cambios sociales efectivos. La imagen es un registro de la acción colectiva *Salven los árboles*, en la que se propuso plantar miles de robles como forma de protesta en contra de una futura tala de árboles en Kassel, Alemania.



condiciones laborales y son mal pagados. Las malas prácticas se sostienen por el miedo constante de no encontrar un lugar en el mapa.

El artista, libre para buscar la satisfacción personal fuera de las condiciones de trabajo consideradas normales (un trabajo de ocho horas en una oficina o un trabajo exhaustivo como profesor, para citar sólo algunos panoramas considerados normales), que no encajan en su modo de vida, como discute Isabell Lorey (2006), se ve rodeado por una precarización masiva que lo mantiene atado a un círculo vicioso.

Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo (LOREY, 2006, p.9)

Basta ampliar esta discusión del valor del trabajo artístico a la investigación artística para percibir que el panorama artístico-cultural contemporáneo (dejando de lado las opiniones que todavía dudan si la investigación artística es realmente investigación) encuentra maneras de incorporar incluso las producciones que en un principio descentralizan y resisten a las convenciones del propio sistema. Hito Steyerl, dirá a ese respecto que:

La investigación artística como disciplina no sólo fija y hace valer determinados criterios, sino que también presenta un intento de extraer o producir un tipo diferente de valor del arte. Aparte del mercado del arte, se desarrolla un mercado secundario para aquellas prácticas a las que les falta valor de fetiche. Este valor secundario se establece a través de la cuantificación y de la integración en sistemas educativos (cada vez más) mercificados. (STEYERL, 2010)

Por un lado, el artista está dentro de un círculo vicioso que lo mantiene en la precarización a voluntad, y por otro, la propia construcción histórica de su figura le permite pocas alternativas. El imaginario del artista no ha acompañado los nuevos tiempos. En esta situación ambigua, el artista está siempre en desventaja en relación a las otras mujeres y hombres. No cobra por su trabajo como lo hace un electricista, un montador o un diseñador. Así como se hacen donativos monetarios a la Iglesia en vez de *pagar* a la Iglesia, el artista no recibe una paga, se le hacen tributos, donaciones.

Como individuo especial, dotado de talentos<sup>67</sup> excepcionales, el famoso artista genio fue siempre adorado por el público y financiado por las grandes fortunas que en él veían gran potencial. Alejado del cotidiano, consumido en su propia magia dentro de un *atelier*, el artista no construyó para sí un intercambio con la sociedad en la calle. La solidaridad en su mundo no ha existido. Si los mecenas le ofrecían apoyo era para sustentar voluntariamente el tipo de vida del artista y poder participar de ella. El artista, en su búsqueda por alcanzar el Arte mayúsculo, acabó distanciándose del populacho y asemejándose cada vez más a los místicos medievales.

¿No son hoy visitados los grandes museos por las multitudes anónimas como antiguamente lo fueron las catedrales? ¿Qué buscan esos peregrinos? De la misma forma que antes se quería llegar más cerca de las reliquias sacras y sentirse parte de algo mayor, hoy en día se busca “participar” de las obras de arte, se quiere habitar su mundo, mirar de cerca un Van Gogh o a un Velázquez. Así, es con extrema necesidad de transgresión que debemos preguntarnos, ¿Cómo reinventar esa imagen y volver, como artistas, a colocarnos en el mundo?

---

<sup>67</sup> Talento, irónicamente, viene del latín *talentum*, que era la moneda de cuenta de griegos y romanos. O sea, una persona que ofrecía un servicio era pago con talentos y con ellos podía acceder a los servicios que los demás podían ofrecerle.



(*A Poet in the Cinema*, 1983, Donatella Baglivo. Entrevista con Andrei Tarkovsky)

La concepción general es que la creación en el amplio y diverso mundo del arte es determinada por la opinión pública. Lo que no suele pensarse es que, la mayoría de las veces, el propio proceso artístico se transforma en mercancía, hoy, en nuestro tiempo, mucho más que antes. El proceso se diluye en la expectativa del elogio, en la ansiedad por un futuro exitoso, siempre por venir.

No obstante, podemos decir que en el contexto global actual, en el cual el número de congresos, exposiciones, bienales, residencias artísticas y demás encuentros de arte hacen que la labor del artista sea cada vez más un tránsito por el mundo (que se ve confirmada por una movilidad geográfica tanto física cuanto virtual), la clase cultural que formamos como profesionales está ayudando a construir un nuevo mapamundi, con nuevos caminos, nuevos desvíos (y atajos) y con movimientos que no sólo activan las periferias sino que activan también la propia idea de centro.

En *Radicante* (2009), Nicolas Bourriaud propone un pensamiento que elogia el movimiento y apuesta por la constante desterritorialización-reterritorialización del artista. Un proyecto que responde críticamente a las cuestiones de los territorios periféricos y

descentralizados, marginalizados del discurso vigente, que reincide en las fisuras y que aspira al empoderamiento de otros puntos del mapa potencialmente heterotópicos.

La dispersión geográfica, sin embargo, no atañe solamente a los artistas, sino a todo el mundo pues, como defiende Saskia Sassen, en *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos* (2003), “hoy ya no existe una relación simple y directa entre centralidad y entidades geográficas (...). Las nuevas tecnologías y formas organizacionales han alterado los correlatos espaciales de la centralidad”(SASSEN, 2003, p.38). Ahora que el trabajo puede ser desplazado (sin demasiadas contrapartidas) a lugares donde se dan incentivos para la producción y para el lucro (mano de obra barata, impuestos diferenciados a empresas y micro empresas, etc.), y gracias a la hiperconectividad del mundo digital, las sedes centrales pueden estar tanto en el centro de una gran metrópoli cuanto en la periferia. El artista (representante por excelencia del mundo flexible) pasa a poder vivir en otros lugares que no son los centros culturales tradicionales y dominantes (Nueva York, Londres, Berlín, São Paulo, etc.), y todavía así acceder a los intercambios y a las redes promovidas desde la centralidad. Las redes digitales ayudan a que sean ensayadas *contrageografías de la globalización*.

Tal hecho también tiene un lado delicado y peliagudo, pues confirma que la globalización, la precarización del arte y su mercantilización (en todos sus etapas de producción y distribución) se desparrraman sin control en todas las direcciones del mapa y que el artista, aunque resida en localidades no centrales, responde a un contexto global que repite por todo el mapa sus mecanismos. No obstante, como comenta Saskia Sassen: “A través de Internet, las iniciativas locales se integran en una red global de activistas. (...) Posibilitan un nuevo tipo de actividad política transfronteriza”. (SASSEN, 2003, p.45).

## 2.2 El artista enamorado

Si reflexionamos sobre lo que entendemos por *tiempo* nos daremos cuenta de que se trata siempre de una imagen que nos permite contar una ausencia o una distancia. De alguna manera una invención femenina, de la mujer que se midió en esperas, en repeticiones de esperas. Si lo pensamos así, es posible decir (como dijo también Roland Barthes en el punto dedicado al *Ausente* en su *Fragmentos del Discurso Amoroso*), que el futuro pertenece a un devenir femenino, que el futuro del arte reside en lo femenino, pues el artista es ante todo un enamorado.

Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer. (...) Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene tiempo para ello; teje y canta. Las Hilanderas, los Cantos de tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas). Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, femenino se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: **el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos en quienes existe lo femenino**) (BARTHES, 1993, p. 34. Énfasis añadido)

Así como los místicos medievales<sup>68</sup>, enamorados del *Uno* o de su ausencia, el artista contemporáneo repite el gesto amoroso de un Don Juan, “quien, cuando persigue con alacridad a sus conquistas (...) lo hace sabiendo que todas ellas repiten la ausencia de la

---

<sup>68</sup> A partir del Siglo XIII la mística religiosa medieval empieza a dar lugar a una mística amorosa, en la cual la idea de “la mujer” toma espacio en la erótica, la narrativa de la ausencia, la pérdida, la búsqueda in-finita. En la cita a Don Juan, Michel de Certeau trata de cómo la repetición nos sirve para ver la marca de la búsqueda sin fin, que no puede llegar al fin, puesto que llegar a retenerla sería la muerte, el fin de la Ausencia. Para más sobre el asunto: CERTEAU, Michel de (2006). *La Fábula Mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones Siruela.

única e inaccesible ‘mujer’”. (CERTEAU, 2006, p.14). De la misma forma, el artista busca saciar sus dudas y acaba por comprender que la propia falta de una respuesta satisfactoria (para una forma, una estética, una traducción, etc.) es lo que le obliga a seguir intentando encontrarla. Es esencial para el artista incorporar satisfactoriamente la insatisfacción, pues hacer arte, desde lo que se considera arte contemporáneo, es aceptar la duda constante y el fracaso de las decisiones tomadas, es asumir lo incompleto del gesto, el legado amoroso sin final feliz. Sobre esto, Witold Gombrowicz también sugirió que “el arte es ante todo cuestión de amor; si queréis conocer la verdadera posición del artista preguntad: ¿de qué está enamorado?”<sup>69</sup> Son precisamente las respuestas a esa pregunta las que podrán informarnos sobre el hacer de cada artista. Informan, pero no desde una totalidad (ya que los amores cambian de forma e intensidad), sino como pistas que podrán ser seguidas e interpretadas por los que quieran.

No existe mayor estrategia que esa, la del discurso que dice: amo y alimento mi deseo todos los días. Ese discurso como respuesta a la gran pregunta está relacionado a un eterno vacío, a un apetito que no tiene fin<sup>70</sup>. Penoso, ciertamente. Participar del mundo del arte es un ejercicio diario de resiliencia, pero *hacer arte*, la práctica artística en su esencia, es todavía más visceral. Es, como decía el poeta Waly Salomão, “soportar el vacío como un faquir que come su propio hambre” (SALOMAO *apud* PRECIOSA, 2010, p. 87).

De esta declaración del poeta brasileño, la investigadora Rosane Preciosa, en *Escrever/Balbuciar* (2010), tradujo el estado enamorado del artista al condensar los versos (“soportar el vacío como un faquir que come su propio hambre”) en una idea del constante

---

<sup>69</sup> En: GOMBROWICZ, Witold (2001). *Diario Argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. (p.146)

<sup>70</sup> Victor Segalen dijo, sobre su búsqueda por el exotismo (que le llevaría a escribir un ensayo inconcluido y sin respuestas), que “por todas partes hay alimentos verdaderos. Lo que más falta son verdaderos apetitos”. El poeta defendía que las respuestas no eran lo que movía la pasión del artista, sino la pregunta. De tal forma que apresurar el momento de una conclusión, de una respuesta, era quitarle a la pregunta su valor. Entendemos de sus palabras que pensaba que había que mantenerse hambriento y enamorado. Véase: SEGALÉN, Victor (2017). *Ensayo sobre el exotismo. Una Estética de lo Diverso*. Madrid: La Línea del Horizonte. (p.64)

y repetitivo gesto de vaciarse y rellenarse. Preciosa entendió como siendo un proceso de incorporación de alteridades que alimentan el cuerpo *errante*. El collage y la polifonía son marcas de una estética contemporánea. Voces que se repiten en un mismo cuerpo-de-artista, que no se satisface con un único formato y tiempo. Hasta podríamos decir, paradójicamente, que el cuerpo del artista *errante* es en realidad un gran vacío que suena a distintas cosas. A esto podemos agregar el pensamiento de Oscar Bauchwitz sobre ese vacío místico:

Por eso decimos que la mística se muestra en el cerrar de los ojos, no en el cerrar de la boca. El místico es, en primer lugar, aquél que acoge el misterio dentro de sí, resguardando en silencio el sentido oculto de la realidad. Solamente después es que el silencio rompe la barrera de los dientes para mostrarse lenguaje. Por eso, la mística es una experiencia radical de libertad propia. Abriendo mano de un mundo que clama por atención, el místico se encuentra con lo que en él es totalmente incógnito e incognoscible, un *yo* que se muestra puro nada. (BAUCHWITZ, 2003, p. 173).<sup>71</sup>

En este contexto, podríamos cuestionarnos si no serían las obras y piezas artísticas simulacros de la existencia de una respuesta, o bien si se tratan de simulacros de un extrañamiento<sup>72</sup>, que abraza la incerteza como respuesta.

---

<sup>71</sup> (Traducción de la autora). Original: “Por isso, dizemos que a mística se mostra no fechar de olhos, no fechar da boca. O místico é, em primeiro lugar, aquele que acolhe o mistério dentro de si, recolhendo em silêncio o sentido oculto da realidade, só depois é que o silêncio rompe a barreira dos dentes para mostrar-se linguagem. Por isso, a mística é uma experiência radical da liberdade própria. Abrindo mão de um mundo que clama a sua atenção, o místico encontra-se com o que nele é totalmente incógnito e incognoscível, um eu que se mostra como puro nada.”. Véase: BAUCHWITZ, Oscar F. (2003). “Nihilismo e Neoplatonismo”. En: *Boletim do CPA*, n.15, Campinas: UNICAMP. 2003. (p.173)

<sup>72</sup> En su artículo *Estranha “Fala” da Arte Contemporânea e o Ensino da Arte* (2009), Anita Prado Koneski dice que “debemos concebir el arte como el espacio en el cual el poeta se pierde, en el que la obra se cuestiona a sí misma. La obra adquiere, entonces, una vocación para el extrañamiento. Ella no parece hablar de lo real, la desaparición de lo real pasa a ser, entonces, el lugar de aparición de lo “absolutamente Otro”, o sea, de lo que parece estar muy distante de nosotros y que se niega a venir a la luz o se niega a hacerse entender.” (p. 69). Koneski prosigue diciendo que es esencial “percibir que en este dicho extrañamiento que ella nos causa está

Como amantes, los artistas se comportan como mensajeros de aquello que siempre falta, que nunca se enseña por completo. Ser un mensajero que no trae respuestas puede ser considerado inútil o insignificante, algo molesto. Así como en los textos místicos, en donde ser inútil y ser esencial es lo mismo, el artista contemporáneo<sup>73</sup> tiene la inútil tarea de recordar a las instituciones simbólicas de su tiempo una alteridad que, aunque conocida por las multitudes, se mantiene siempre latente, siempre por despertarse, siempre por salir a la luz.

Si el arte contemporáneo es (cada vez más) un espacio en el que perderse en un hacer, en una poética (donde el artista *hace* mientras yerra), la obra que se crea en ese espacio es un fenómeno que se mantiene firme, en tanto se cuestione por sí misma. Ensimismada, creada por un cuerpo ensimismado. La obra cuelga de un punto, un nudo, y en ese punto se sostiene en equilibrio mientras se auto-imponga una pregunta. Una pregunta que está llena de pliegues y posibles despliegues. En el momento en que dicho auto-cuestionamiento se anula, se debilita o se soluciona, la obra pierde el equilibrio, pierde la cabeza y cae por

---

su profundidad, pues desmonta la pretensión del saber, ese acto que, según Levinas, se impone mediante una violencia, y la pretensión de pensar que el arte está siempre disponible para venir a la luz.”(p. 75). (Traducción de la autora). Cita Original: “Devemos conceber a arte como o espaço no qual o poeta se perde, em que a obra questiona a si própria. A obra adquire, então, uma vocação ao estranhamento. Ela não mais parece falar do real, a desapareição do real passa a ser, então, o lugar da aparição do “absolutamente Outro”, ou seja, do que parece estar muito distante de nós e que se recusa a vir à luz ou se recusa a dar-se a entender”. Y: perceber que neste atestado estranhamento que ela nos causa está a sua profundidade, pois desmonta a pretensão do saber, esse ato que, segundo Levinas, se impõe mediante uma violência, e a pretensão de pensarmos que a arte está sempre disponível a vir à luz.” (p. 75). Véase: KONESKI, Anita P. (2009). “Estranha “Fala” da Arte Contemporânea e o Ensino da Arte”. En: *Revista Palíndromo*, v. 1, n. 1. Florianópolis: UDESC. (p. 73-88)

<sup>73</sup> El artista como el loco o como el idiota místico es siempre un Otro. Nos interesa mencionar esta conexión como forma de colocarnos en un lugar de complicidad con la alteridad y con la alteridad de sí, que mueve a esta tesis. Sobre la figura del loco, De Certeau dice: “Es el seducido del Otro. Marcos es “hombre” por la locura que lo pierde en la multitud – en el hombre que quebranta los contratos económicos y lingüísticos, en la rapiña y la suciedad que destruyen lo limpio, en la criminalidad que trastorna y corrompe fronteras de humanidad -. Es hombre en eso que lo desvía. Es un seducido de un absoluto. (...) Su locura también es un simulacro, aunque no esconda otra verdad”. Para más información: CERTEAU, Michel de (2006). *La fábula mística*. Madrid: Ediciones Siruela. (p.54)



tierra. Ahora que el no responder a pregunta alguna es posible, la importancia se encuentra en los cuestionamientos mismos que se formulan.



*(The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths, Bruce Nauman, 1967)*

Serán las traducciones de esa obra, la experiencia del público con ella, el enfrentamiento de miradas en su espacio (el espacio de la obra como espacio en común), lo que hará que el espectador visitante se permita caer en desamparo. Sólo un cuerpo ensimismado puede proponer caminos divergentes, disidentes a esos desequilibrios producidos por las certezas y las respuestas.

Resulta interesante el juego de palabras: para no caer, la obra necesita mantener esa fina línea de fuerza que forma parte de la búsqueda por un sentido. Un esfuerzo que todos hacemos cuando entramos en contacto con una obra de arte. La obra necesita pues, enfrentarnos a la falta de respuestas y obligarnos a mirar desde el equilibrio de las incertezas. La obra se equilibra mientras nosotros nos desequilibramos, mientras caemos en el extrañamiento que esta abre. Ese desequilibrio es lo que permite que participemos de

su permanencia, de su futuro, de su continuidad. O, como dice Martin Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte* (1998): “Alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia.” (HEIDEGGER, 1998, p. 36).

Es difícil para el artista mantener su creación en dicho contexto: si por un lado muchas obras simplemente no levantan preguntas o abren espacio para el extrañamiento, por otro, es muy probable que cuando lo hagan, muchos de los espectadores (pertenecientes al mundo del arte o no), coaccionados a imitar la mirada distante y cínica de lo que se suele reconocer como la mirada del experto, no se permitan reacciones de asombro que los aproximarían a la obra y a la política de lo sensible. Se suele optar por el silencio. Sin embargo, para entrar en diálogo con la obra y subir a esa línea frágil de búsqueda, muchas veces hay que permitirse el “ridículo” y la “tontería”.

El artista suizo Thomas Hirschhorn defendió ese estado del ridículo al decir que quería ser un artista que actúa *in headlessness*, precipitadamente, sin descanso, generosamente y estúpidamente. “No quiero nunca economizar conmigo mismo y sé - como el artista - que a veces me veo estúpido encarando mi trabajo, pero tengo que destacar por ese ridículo”. (HIRSCHHORN, 2013, p. 92)<sup>74</sup>. Solamente quien está receptivo, a cualquier propuesta y formato, se atreve a mirar la obra desde más cerca y desde otros ángulos. Es una política del Otro que quiere existir con la obra y desde la obra. Para eso, se debe ignorar las etiquetas que el sistema exige de los espectadores, las cuales nos mantienen en el aséptico lugar del profesional entendido que no se asombra con nada.

Como la crítica de arte no pertenece o no debería pertenecer solamente a los críticos profesionales (aunque muchos artistas defiendan que la crítica pertenece al crítico y al artista, por excelencia), la obra y sus traducciones tampoco pueden limitarse a la visión

---

<sup>74</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “I never want to economize myself and I know – as the artist – that I sometimes look stupid facing my work, but I have to stand out for this ridiculousness”. En: HIRSCHHORN, Thomas; FOSTER, Hal; LEE, Lisa (eds.) (2013) *Critical Laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*. London: Mit Press. (p.92)

ideada por su creador. La búsqueda por un vocabulario, un lenguaje que abarque la experiencia de y con la obra de arte - que no se traduce concluyentemente-, es el gran enigma y maravilla que debemos ejercitar cuando entramos en contacto con el mundo del arte contemporáneo.



(*Map of heedlessness*, Thomas Hirschhorn, 2011)

Hablando de ese contexto, Camillo Osorio, curador y crítico brasileño, recuerda que la interpretación crítica de una obra es siempre una cuestión de traducción, que no pertenece a un original estático, y que, por lo tanto, está siempre recreando lo que traduce, recreando la obra que observa. Para él “la crítica y la obra se co-pertenecen y se potencializan en ese trueque. (...) la crítica responde a la obra, pero sin esa respuesta la obra no nace, se mantiene como pura potencia” (OSORIO, 2016)<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> En: OSORIO, Luiz Camillo (2016). “Os óculos, o ridículo e o desamparo na arte contemporânea”. Disponible en: <http://www.premiopia.com/2016/08/os-oculos-o-ridiculo-e-o-desamparo-na-arte-contemporanea-leia-o-texto-de-luiz-camillo-osorio/>

Es un problema que, cada vez más y en mayor intensidad, se levanten barreras entre la creación artística y el público no-profesional. Los textos teóricos, de significados ambiguos y conexiones complejas, inaprensibles para la mayoría (puesto que parecen no dialogar con ninguna obra o idea en particular y siempre con una universalidad efusiva y ecléctica), no ayudan a disminuir la concepción generalizada de que el arte contemporáneo es frío e incomprensible, y que sólo los artistas y demás profesionales del área tienen acceso a su mística.

## 2.3 Perdiendo la forma humana

En el prólogo de *Así habló Zaratustra*, Nietzsche usa el verbo *untergehen* cuando el profeta, dirigiéndose al sol, dice: “Ich muss, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will” <sup>76</sup>. *Untergehen* es un verbo alemán que puede designar, entre otras cosas, un hundimiento, una decadencia, la muerte o la puesta del sol (la aparente caída del astro en el horizonte). Literalmente, *untergehen* puede significar *ir por debajo* o *caminar hacia abajo*. Es éste sentido más literal, el que nos interesa visitar aquí: ir por debajo de uno mismo, por debajo de la piel o salir de debajo de esa fina tela que nos cubre, con otro cuerpo.

Así como el profeta, el artista contemporáneo *errante* tiene que salir una y otra vez de debajo de su propia piel, asumiendo en cada nuevo intento su hundimiento y destrucción. ¿No debería el artista contemporáneo dejarse destruir por su caminata, para así poder

---

<sup>76</sup> “Lo mismo que tú, tengo que hundirme en mi *ocaso*, como dicen los hombres a quienes quiero bajar”. (Traducción de la autora). El Diccionario Houaiss da cuenta de que *ocaso* viene del latín *occāsus* que derivará también en la palabra *occidente* (el punto oeste del mapa). En: NIETZSCHE, Friedrich (1999). *Also sprach Zarathustra*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag. (p.10).

vestir su nueva piel desde las ruinas?<sup>77</sup> No exactamente la piel del Superhombre, sino la piel maleable del día a día. El *artista errante* tiene que cambiar de piel y de forma, pero como quien viste “diversas formas, en suma, de *presencia* que testimonian y denuncian una *pérdida*, la de la forma humana en su sentido más literal”. (Borja-Villel, 2012, p. 7)<sup>78</sup>.

Ahora bien, si la piel es el mayor órgano del cuerpo humano, ¿cómo tornarse un cuerpo sin órganos?<sup>79</sup> ¿Tendremos nosotros, artistas, suficientes descripciones y referencias para poder imaginar tal cambio de pieles hacia un nuevo cuerpo? En *El Ombligo de los Limbos*, Antonin Artaud nos habla desde el agotamiento físico y mental que su cuerpo experimenta al intentar adaptarse a la sociedad. El discurso del Artaud-loco responde al del cuerpo fragmentado que busca venir a ser un organismo repleto de órganos, organizado y articulado<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> “l’art, c’est un combat. Dans l’art, il faut mettre sa peau” es una frase atribuida a Jean-François Millet. “El arte es un combate. En el arte hay que dejarse la piel.” (Traducción de la autora). La frase es mencionada en una carta de Vincent van Gogh a su hermano Theo. Para más información: ROSKILL, Mark. (1997). *The letters of Vincent Van Gogh*. New York: Touchstone. (p. 147).

<sup>78</sup> Parte de la introducción hecha por Borja-Villel para el catálogo de *Perder la forma humana*, exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional del Reina Sofía desde el 25 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013. La muestra fue comisariada por la *Red Conceptualismos del Sur* y planteaba un análisis de la producción artístico-política y de contra-cultura en América Latina. El título de este subcapítulo hace referencia a esas producciones, pero sin perder también el carácter chamánico que encontramos en Carlos Castañeda. Sobre la importancia de perder la forma humana, Castañeda dirá: “El guerrero jamás se decepciona al fracasar en una tentativa de cambiar.” (CASTAÑEDA, 1987, p. 59). Véase: CASTAÑEDA, Carlos (1987). *El segundo anillo de poder*. Buenos Aires: Emecé Editores; RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012). *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>79</sup> Deleuze e Guattari piensan el cuerpo sin órganos como un cuerpo que no desea ser un organismo, o sea, que lucha contra la voz imperante que le exige que sea “organizado”: “serás un organismo, articularás tu cuerpo - de lo contrario, serás un depravado -. Serás significativo y significado, intérprete e interpretado - de lo contrario, serás un desviado -. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado - de lo contrario, sólo serás un vagabundo”. Véase: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo e esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. (p. 165).

<sup>80</sup> ARTAUD, Antonin (1980). *El pesanervios*. Madrid: Ed. Visor. (p.8)

Una fatiga de comienzo de mundo, la sensación de cargar su cuerpo (...), localizado probablemente en la piel, pero sentido como la supresión radical de un miembro (...) Una especie de ruptura, (...) un vértigo en movimiento, una especie de decaimiento oblicuo que acompaña todo esfuerzo... (ARTAUD, 1980, p.8)



(A Chile, Elías Adasme, 1979-1980)

Este cuerpo-organismo ideado por las sociedades de control sufre con una vida planificada e impuesta, que le desconecta de sus desviaciones. De ser un cuerpo pasa a sufrir de un cuerpo, que pesa y enferma. El cuerpo-organismo sueña, pues, con el cuerpo sin forma humana, otro cuerpo - sin moldes fijos, transitorio y leve. Aspira a otras experiencias que le despierten a otro modo de subjetivación, pero no sabe cómo romper el formato que (in)voluntariamente adquiere. Ha perdido la habilidad de moverse en direcciones singulares y teme la alteridad.

Necesitamos una crítica cultural que facilite la creación de máscaras, disfraces y nuevos tejidos pues, como dice Michel Maffesoli, “todo espíritu profundo necesita un disfraz. Yo diría aún más: alrededor de todo espíritu profundo crece y se desarrolla sin cesar un disfraz.” (MAFFESOLI, 2004, p.77). De forma general, el uso común de metáforas como las del artista historiador, el artista coleccionista, el artista etnógrafo, el explorador, el nómada,

etc. (sino desde la práctica artística, por lo menos desde la teoría), es amplio y usual. Todos parecen estar buscando más y mejores máscaras con las cuales cubrirse.

José María Parreño asoció esa indeterminación por los medios y géneros artísticos (las distintas categorías que un artista podría asumir para sí) con la idea de una “colonización utilitaria” que, difundida cada vez más entre la clase artística, estaría siendo usada como ropa de camuflaje, como un dispositivo para adaptarse a distintos terrenos sin llegar a ser alcanzado por “el punto de vista oficial” y poder, de esta manera, articular discursos desviados y replicantes (de forma más o menos implícita). Vestido con diversas pieles, el artista pasaría a caminar por distintos lugares sin ser completamente absorbido por el sistema, camuflando su discurso para poder actuar “en el corazón mismo del poder...” (PARREÑO, 2006, p. 18).

En su ensayo *El Radicante* (2009), Nicolas Bourriaud trae una tesis botánica para referirse a las nuevas prácticas contemporáneas. En el texto, hace alusión a ese movimiento de adaptación:

Los creadores contemporáneos ya plantean las bases de un arte *radicante* - término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer. (BOURRIAUD, 2009, p. 22)

Esta imagen de la planta que camina y que a cada nuevo paso re-actualiza el territorio dice mucho al respecto del nuevo flujo migratorio, físico y simbólico, que estamos viviendo. Guattari y Deleuze dicen sobre el devenir nómada: "Para el nómada (...) la desterritorialización constituye su relación con la tierra, por eso se reterritorializa en la propia desterritorialización." (DELEUZE, GUATTARI, 2004, p.386). Y siguen: “también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea;



pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos”. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.16)

La *Socratea exorrhiza*, por ejemplo, es un tipo de palmera de terreno alagadizo de America Central y Amazonas (región norte de Brasil). Curiosamente, esta región está marcada por la presencia y resistencia de la cultura indígena, luchas fronterizas e intenso flujo inmigratorio y emigratorio, en dirección al sur más desarrollado. Esta palmera, *Socratea exorrhiza*, es comúnmente llamada de *palmera andante* porque es capaz de deshacerse de las viejas y carcomidas raíces, y moverse perezosamente en el espacio inclinando su tronco.



(Fotografía de una *Socratea exorrhiza*)

Es importante esbozar una nueva imagen para el proceso artístico: darle forma de polen que dibuja mapas, forma de avispa o de palmera, y dejar que escape de su forma humana (y del lugar de la mercancía asociado a ésta). La planta es menos oportunista y más inoportuna. Asimismo, es generosa y eficaz: su colonización se hace de un territorio a otro, no diferenciando un fin del siguiente. Dirá Bourriaud que “se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus



componentes geológicos: se *traduce* en los términos del espacio en que se encuentra” (BOURRIAUD, 2009, p.57), haciendo del viaje un trayecto de negociación no sólo entre el querer enraizarse y el querer estar abierto al mundo, sino antes la negociación propia del ejercicio de traducción constante que realizan, pues “la traducción es, por esencia, un desplazamiento: hace que el sentido de un texto se mueva de una forma lingüística a otra, y manifiesta estos temblores.” (BOURRIAUD, 2009, p. 60)

Pese a lo dicho anteriormente, no es solamente con el movimiento geográfico que podemos pensar el hacer artístico contemporáneo. Siguiendo en el reino *plantae*, también podemos relacionar el artista con plantas que no poseen calidades de locomoción, como es el caso de la margarita. Las flores más comunes también sirven para pensar la resiliencia de las plantas: cambian de posición buscando la luz, rompen paredes y suelos con tal de seguir creciendo, vuelven a nacer cuando todo lo demás parece muerto. Como si de las plantas pudiéramos siempre esperar un pequeño milagro.

Tras estas reflexiones, hemos llegado a los distintos trabajos del filósofo Michael Marder<sup>81</sup> (que viene trabajando en los últimos años desde un pensamiento botánico y no-humano) gracias al texto *Ghost Nature* de Caroline Picard<sup>82</sup>. A través de la lectura de este último también llegamos a una entrevista sobre ética ecológica, entre la artista estadounidense Heidi Norton y Michael Marder. En ella, Norton relata lo que le llevó a cambiar completamente su actitud frente a las plantas. Comenta en la entrevista que se asombró al ver una planta, que ella había cubierto anteriormente de pintura blanca (para

---

<sup>81</sup> Actualmente vinculado al departamento de filosofía de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU), como Research Professor del programa IKERBASQUE.

<sup>82</sup> Véase: PICARD, Caroline (2014). *Ghost Nature*. Chicago: The Green Lantern Press.

una pieza de naturaleza muerta), romper el material sintético y seguir creciendo viva por encima de él, en ese nuevo hábitat<sup>83</sup>.

Hay una intencionalidad de la planta en insistir en su propio crecimiento que, aunque no sea igual a la idea de conciencia humana, puede cambiar la percepción que tenemos de las plantas como seres vivos inertes y anclados a un suelo por la casualidad de haber germinado en él. La pasividad de las plantas en lo que concierne a su crecimiento es un mito. La perseverante manutención de su derecho a un buen lugar al sol, un buen y nutrido pedazo de tierra, hará que la planta opere cambios en sí misma: hacen brotar extensiones de las ramas, frena y modifica bruscamente la dirección del tallo, se aleja de otras raíces cercanas, etc.

Podemos decir que entre el instante (el acontecimiento, la experiencia) y el ritmo (lo continuo del cotidiano) hay justamente un entreacto, una discontinuidad, que es también el reposo. El reposo, como vibración de los cuerpos que esperan para proseguir con el ritmo, es un movimiento<sup>84</sup>. Por eso abrirse a la errancia no es necesariamente ponerse en el lugar del viajero, ni tampoco es necesariamente tener una práctica artística que se haga *en y desde* el viaje geográfico<sup>85</sup>. Tiene mucho que ver, en cambio, con permanecer en reposo, vibrando.

El *artista errante* también podría ser entendido desde un régimen de resiliencia, una vez que no desiste en un solo intento. Insiste por un camino repetidas veces; cuando no

---

<sup>83</sup> NORTON, Heidi; MARDER, Michael (2014). "Artist Heidi Norton and philosopher Michael Marder discuss the ethics of plants and differentiate between 'nature' and 'ecology.'" En: Bomb Magazine. Entrevista concedida a Monica Westin. Disponible en línea: <<http://bombmagazine.org/article/1000078/>>

<sup>84</sup> Véase: VOIGT, André F.(2011). "Ritmanálise e poético-análise em Gaston Bachelard" En: Trama Interdisciplinar, v. 5, n. 1. São Paulo, 2014 (pp. 86-103)

<sup>85</sup> "la experimentación como operación en ese plano (¡nada significativa, no interpretéis jamás!), el nomadismo como movimiento (incluso parados, moveos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación)". Véase: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo e esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. p.164

encuentra lo deseado por una vía, lo intenta por otro lado, de varias formas, en varios soportes, asumiendo para sí muchas posibilidades. Marder dice que:

El síntoma más evidente de la no-identidad de la planta es su inquietud, reflejando la plasticidad y la inquietud de la vida misma: su incesante esfuerzo hacia el otro y en convertirse en otro por su crecimiento y reproducción, así como en la metamorfosis de estas cualidades vegetales en potencialidades humanas y animales. (MARDER, 2013, p.132)<sup>86</sup>

La imagen de un artista que incorpora esas cualidades vegetales (un mutante), que usa máscaras, que cambia de piel (un transmorfo, un hombre-lobo) o se viste de pieles que no son suyas (un híbrido como el Coloso de Mary Shelley, un post-humano por excelencia<sup>87</sup>) se asemeja mucho a la imagen que tenemos de un monstruo, sin duda. La imagen del artista como un monstruo, entonces, nos acompaña. Una vez más, solicitando lo femenino (siempre el Otro y siempre el monstruo de las narrativas) para su nueva mitología. El artista monstruo como una imagen que evoca resistencia, pues el monstruo no pertenece a ningún orden clasificatorio fijo. Su propio uso y significado es transportable. Su naturaleza pide justamente desordenar, incomodar, provocar una reprogramación de las verdades y las lógicas vigentes (así como de lógicas antiguas). *El artista errante*, por su simple

---

<sup>86</sup> (Traducción de la autora). Cita original: "The most obvious symptom of the plant's non-identity is its unrest, reflecting the plasticity and restlessness of life itself: its ceaseless striving toward the other and in becoming-other in growth and reproduction, as well as in the metamorphosis of these vegetal qualities into human and animal potentialities." En: MARDER, Michael (2013). "What Is Plant-Thinking?". En: *Klesis – revue philosophique*, v. 25. 2013, (pp. 124-143)

<sup>87</sup> Para más abordajes sobre el monstruo y la criatura de Frankenstein, en específico, véase: RAQUEJO, Tonia (2010). "Frankenstein o el moderno Prometeo". En: EXIT BOOK, n. 13, vol. Miedo, Realidad y Ficción. 2010 (pp. 110-113)

existencia, puede afectar peligrosamente al sistema por el simple hecho de continuar ayudando a propagar historias y relatos (otros) de sí mismo.<sup>88</sup>



(Fotogramas de la película *The Wolfman*, George Waggner, 1941)



(Fotograma de la película *Frankenstein*, James Whale, 1931)

---

<sup>88</sup> Para más estudios sobre la figura del monstruo, véase: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). *Pedagogia dos Monstros*. Belo Horizonte: Autêntica; TUCHERMAN, Ieda (1999). Breve história do corpo e de seus monstros. Lisboa: Vega.

### 3 La voz de los Otros: traducir lo continuo

*No puedo escribir mi historia (no estoy en posesión de mi propia autobiografía), pero puedo leerla en el Otro.*<sup>89</sup>

Shoshana Felman

Luce Irigaray en *Yo, Tu, Nosotras* (1992) dice que “el cuerpo social patriarcal se edifica jerárquicamente excluyendo la diferencia.” (IRIGARAY, 1992, p.43). La diferencia asume así el lugar de oposición al patriarcado. A esto, acrecienta Craig Owens, en *El discurso de los Otros* (2008), que a las mujeres se les niega toda legitimidad: “Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como una figura, una representación de lo irrepresentable (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.)”.

Podemos añadir a estas imágenes mencionadas (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.)”, otras históricamente más despectivas, como la imagen del monstruo o la imagen de la bruja. A estas también se les prohíbe estar en el mundo como sujeto, por lo cual, “a fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina.” (OWENS, 2008, p 96). En este contexto, la producción cultural, literaria, científica y artística; (los encuentros, las traducciones y el día a día), se ven manchados por un lenguaje que hace de la diferencia una herramienta ideológica.

El capitalismo posmoderno y multicultural es el reino de la tolerancia, el lugar donde reina la idea (siempre actualizada) de que todas las culturas deben ser estudiadas y respetadas. Un sistema tolerante que en el mismo gesto que permite que el Otro “sea como es”, mantiene la justa distancia y anula la legitimidad de su voz. Como dice el pensador

---

<sup>89</sup>(Traducción de la autora). Original: “I cannot write my story (I am not in possession of my own autobiography), but I can read it in the Other”. Véase: FELMAN, Shoshana (1993). *What does a woman want? Reading and sexual difference*. Londres: Johns Hopkins Press. (p.17)

esloveno Slavoj Žižek, “la verdadera lucha política (...) es la lucha paralela por conseguir hacer oír la propia voz y que sea reconocida como la voz de un interlocutor legítimo.” (ŽIŽEK, 2008, p. 26). La verdadera lucha, sin embargo, sigue sin ser ganada, pues, como señalaba Gayatri Chakravorty Spivak<sup>90</sup> en *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* (1998): “El individuo subalterno como mujer no puede ser escuchado o leído todavía” (SPIVAK, 1998, p. 43).

Gillian Rose, en su *Feminism and Geography*, relata cómo al inicio de sus estudios en Geografía, deseaba participar de los círculos masculinos, considerados sabios detentores de los conocimientos científicos. “Desesperadamente, yo quería poder participar, formar parte de los debates entre los hombres del conocimiento, quería hablar.” (ROSE, 1993, p.15)<sup>91</sup>. Rose abre espacio para el diálogo con otras mujeres al dar su testimonio sobre lo que parece ser una verdad para casi todas (una verdad que todavía se mantiene silenciada). Aparentemente, es sólo dentro de esos círculos masculinos que una mujer puede hablar (hablar en el sentido de decir y ser escuchada como una voz legítima). Junto a los hombres, pero nunca valorada como igual, y hablando desde un posicionamiento discursivo masculino.

No obstante, asumir las formas del discurso masculino no es una decisión trivial que sucede de un día para otro. Todo lo contrario, incorporar la racionalidad masculina, que se construye desde un apartado de clareza y objetividad (que separa el conocimiento del cuerpo y de las emociones), es un proceso gradual de des-personificación, pues está

---

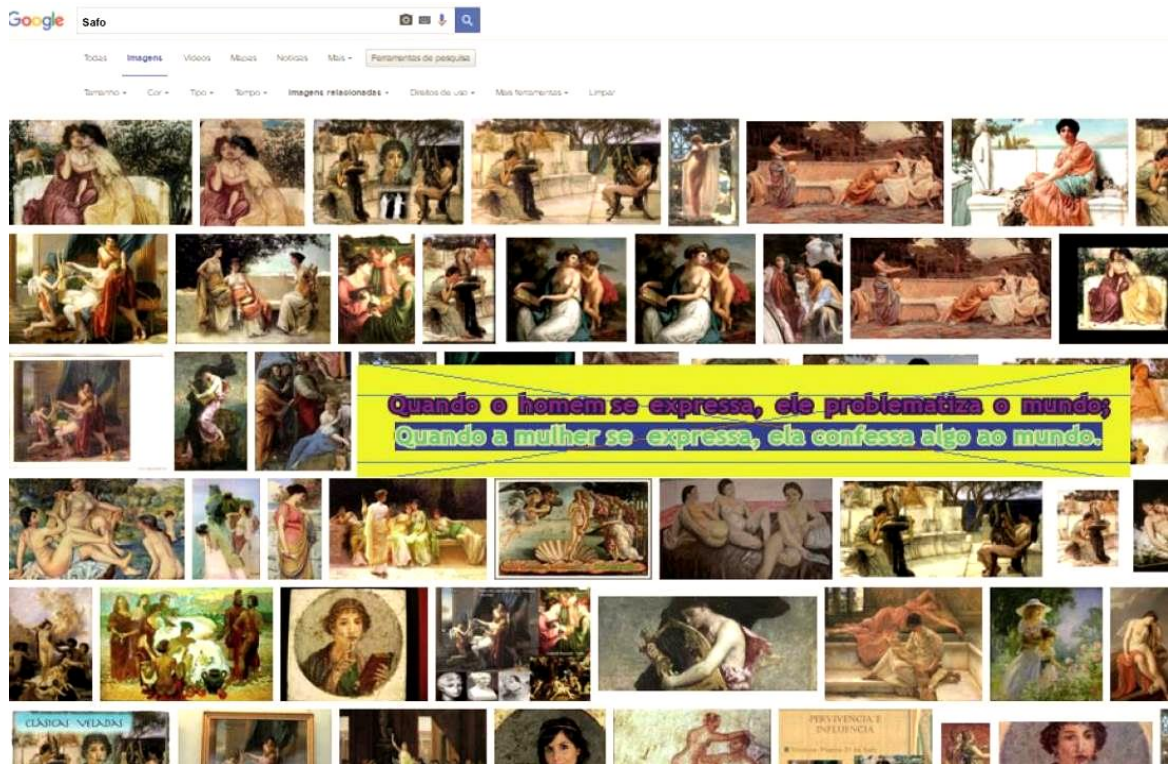
<sup>90</sup> Nos parece importante recordar la crítica que Spivak lanza a pensadores como Deleuze y Foucault, en lo que se refiere al hecho de que ellos “hayan ignorado la violencia epistémica del imperialismo y de la división internacional del trabajo” cuándo trataban de asuntos del Tercer Mundo. “Esta benevolente apropiación del Primer Mundo y reinscripción del Tercer Mundo como Otro es la característica fundacional de mucho del tercermundismo que circula en las Humanidades del mundo académico norteamericano”. Véase: SPIVAK, Gayatri C. (1998) “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” En: *Orbis Tertius. Año 3 nº6*. Memoria Académica. Buenos Aires: Universidad nacional de La Plata. (p.22).

<sup>91</sup> (Traducción de la autora) Cita original: “I desperately wanted to be able to join in, to be part of debates among knowledgeable men, to speak.” Véase: ROSE, Gillian (1993). *Feminism and geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press. (p.15).

relacionado con la pérdida de la voz propia El sujeto masculino y masculinizado (que opera en ese orden patriarcal) necesita creer que es autónomo, que es independiente de las experiencias vitales. La racionalidad femenina, sin embargo, es porosa a las subjetividades y a las tensiones del día a día. El sujeto femenino o feminizado habla desde una experiencia que legitima su discurso al recurrir al poder del *yo* que se posiciona en un punto del mapa, en un punto del relato. (IRIGARAY, 1992). Como ya se mencionó antes, renunciar al discurso de la experiencia implica una subordinación a los mapas oficiales, al discurso imperante, a los espacios específicos.

Pocos lugares han acogido la maduración de un discurso femenino, en general lugares del ámbito de lo privado y no de lo público: un cuarto propio, un salón, una cocina. ¿Dónde hemos podido hablar desde nuestras voces sino en los círculos y lugares destinados a las mujeres y cuerpos femeninos, lugares señalados y limitados por los hombres? La macro geografía de las calles y lo público, lo exterior, no ha acogido todavía a las mujeres. Safo de Mitilene, una de las más grandes poetisas de la antigüedad (650/610 a 580 a. C.) es un buen ejemplo. Aun perteneciendo a la aristocracia de la Isla de Lesbos, su espacio de actuación como pensadora y poeta se limitó a la “Casa de las servidoras de las Musas”, donde enseñaba a sus discípulas, entre otras cosas, a recitar poesía. De esa convivencia afectiva proviene el término con el que hoy se designa a las mujeres que aman a otras mujeres: lesbiana.

A partir de los poemas de Safo no se pueden descubrir datos sobre la sociedad griega en términos de narrativa histórica y macro-política, sin embargo, existen otros relatos que pueden contar la historia de un pueblo. Su poesía es testigo de otro tipo de relaciones sociales, que envuelven una esfera más íntima y micro-política. Es probable que por ser mujer no tuviera acceso o libertad para hablar de cuestiones que en ese momento sólo incumbía a los hombres.



“Cuando el hombre se expresa, problematiza el mundo. Cuando la mujer se expresa, confiesa algo al mundo.” Postal creado para *Jornal de Borda* n. 03, Sofia Bauchwitz, 2016)

Como dice Gillian Rose, “(...) Me parece que la exclusión de las mujeres no es solamente una cuestión de temas de investigación (...) sino una cuestión relacionada con la naturaleza misma del conocimiento [geográfico] hegemónico”. (ROSE, 1993, p.4)<sup>92</sup>. Lo que muchos historiadores entienden como escasez de crítica social o histórica es en verdad un fuerte testimonio histórico de resistencia femenina. ¿Cuántas mujeres de la antigüedad han

<sup>92</sup> Se ha aislado la palabra *geográfico* en la traducción para facilitar la incorporación de la cita al argumento. Gillian Rose argumenta desde su propio campo, la geografía, pero consideramos que el conocimiento al que se refiere es ampliado a todos los otros campos de la cultura humana. (Traducción de la autora). Cita original: “It seems to me that women's exclusion is not only a question of the themes of research, nor even of the new concepts with which feminists work to organize those themes, but rather a question related to the very nature of hegemonic geographical knowledge itself. I suspect that there is something in the very claim to knowing thought in geography which tends to exclude women as producers of knowledge, as well as what are seen as women's issues as objects of knowledge.” Véase: ROSE, Gillian (1993). *Feminism and geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press. (p.4).



conseguido llegar a nuestras estanterías? ¿Cuántas artistas mujeres han conseguido llegar a nuestros museos?

Sin alejarnos tanto en el tiempo, podemos recordar a la propia Mary Shelley, escritora del afamado romance *Frankenstein* (publicado en 1818), que consiguió arraigar su obra al gran imaginario colectivo de su tiempo y del nuestro. *Frankenstein* narra la historia del científico Victor Frankenstein que obsesionado con la idea de dar vida a un cuerpo muerto, acaba, desgraciadamente, dando a luz a una criatura horrenda. Curiosamente la criatura sin nombre es mundialmente conocida por el nombre de su creador: Frankenstein (el científico loco, por ende, algo feminizado). Mary Shelley, la creadora de ambos, aunque igualmente conocida, acaba quedándose a la sombra de su creación. ¿Qué nos cuenta Mary Shelley, desde un ámbito micropolítico y más o menos velado, del acto de crear?

Tonia Raquejo comenta (2010) que la escritora fue asociada, históricamente, no sólo con el monstruo (sin nombre), lo que sería previsible, sino también con el propio Frankenstein, el mal creador, el mal padre (o madre). La biografía de Shelley va acompañada de una serie de tragedias: la muerte de su compañero y la de sus hijos. ¿Podrían haberse evitado esas tragedias si no hubiese estado ella ocupada en ejercicios del pensamiento y de la creación? Creadora (que no entiende su creación) o criatura eternamente sola en su búsqueda por un diálogo, la mujer ha estado siempre deambulando por mundos donde impera una voz que, si la escucha, no la entiende.

De forma general, dentro de la concepción hegemónica del conocimiento, la dinámica parece ser que el hombre al hablar problematiza el mundo en que vive, mientras que la mujer, si se atreve a hablar desde una voz propia (y si es escuchada), está siempre atada a la confesión. Un discurso que nunca construirá verdades. Por eso muchas de las mujeres en la academia suelen luchar desesperadamente contra sus propias voces y no aceptar sus éxitos como tales por considerar, como dice Gillian Rose, que nada resultante de esa voz femenina pueda ser significativo o auténtico.

“Yo no encontré una voz mía cuando era estudiante, en la universidad me sentía un fraude la mayor parte del tiempo, nunca era tan buena como los confiados hombres burgueses (y muchas veces mujeres) con los que estudié.”<sup>93</sup> (ROSE, 1993, p. 16). El miedo al fracaso y a la humillación intelectual es mayor entre mujeres. Los hombres en este ámbito (puede constatarse con frecuentar cualquier clase universitaria) parecen ser dueños de un cuerpo y de un discurso más relajado, seguros de sí. Parecen hablar en un tono confiado, con una expresividad clara; mientras que la sociedad atribuye a las mujeres un discurso personal, introspectivo y, consecuentemente, confuso. Sin embargo, toda subjetividad es nebulosa o atraviesa partes oscuras, el sujeto no sabe, ni puede saber todo con claridad.

Doris Rinaldi en *Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise* (2006) revisa el interés de Jacques Lacan en el proceso de escritura de Joyce (*Seminário 23* sobre el *sinthoma*). Para Lacan había una singularidad que quedaba marcada en el proceso discursivo, que dejaba huellas sobre el papel. Según la autora, Lacan entendía el signo, las letras, como el dispositivo que permitió que la humanidad abandonara la imaginación y pasara a dejar rastros de lo real en el mundo. Esto aportó a la experiencia psicoanalítica (marcada por la escucha) la necesidad de leer y atender al proceso mismo de escritura. Como señala Rinaldi:

El inconsciente es un efecto del lenguaje que perfora lo real. El punto de partida del psicoanálisis es que el lenguaje es habitado por aquél que habla, donde los significantes, que se miden en la voz, se anudan unos a los otros, en los dichos y sentencias. Es al invitar el hablante a que diga tonterías que se practica el análisis que abre espacio para la emergencia del sujeto, como efecto de un discurso, por medio de un decir verdadero que tiene siempre un carácter accidental. La interpretación presupone que

---

<sup>93</sup> (Traducción de la autora). Cita original: I didn't find a voice of my own when I was a student, and at university I felt a fraud much of the time, never quite as good as the confident bourgeois men (and often women) I studied with.” Véase: ROSE, Gillian (1993). *Feminism and geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press. (p. 16)

el inconsciente es un saber y ese saber es lo que se trabaja en un análisis.  
(RINALDI, 2006, p.77)<sup>94</sup>

En ese sentido, escribir no tiene que ver tanto con lo verdadero del sujeto (que se dice a medias en esas tonterías fortuitas), sino con lo real (aquello que no se puede decir). Lo real, siempre enigmático, puede quedar grabado en la escritura y ser desvelado en la lectura. Esa lectura no es una lectura superficial o neutra, sino una lectura que pide una inscripción personal del lector. Esto es lo que Shoshana Felman, en *What does a woman want?: reading and sexual difference* (1993), califica como lectura autobiográfica. Una lectura que, como testimonio de lo real transmitido por el autor del texto, descubre lo real del lector.

Escribir también es un medio de resistir al discurso oficial. Aprende a leer y escribir ha permitido que saberes afectivos (y afectados), contrarios a la ciencia positivista contemporánea, sean difundidos. El peligro al escribir (al trabajar sobre el propio verbo), como señalaba Gloria Anzaldúa, es no permitir que puedan ser vislumbradas las marcas de una vida y de un cuerpo encarnado:

No fundir nuestra experiencia personal y nuestra perspectiva del mundo con la realidad social en que vivimos, nuestra historia, nuestra economía, y nuestra visión. Lo que nos valoriza a nosotras como seres humanos nos valoriza como escritoras. *No hay tema que sea demasiado trivial*. El peligro es ser demasiado universal y humanitaria e invocar lo eterno para el sacrificio de lo particular y de lo femenino y el momento histórico específico. (ANZALDÚA, 1981, p.170)<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “O inconsciente é efeito da linguagem que no real faz furo. O ponto de partida da psicanálise é que a linguagem é habitada por aquele que fala, onde os significantes, que se modulam na voz, engancham-se uns nos outros, nos ditos e nos dizeres. É ao convidar o ser falante a dizer besteiras que a prática analítica abre espaço para a emergência de sujeito, como efeito do discurso, através de um dizer verdadeiro que tem sempre um carácter contingente. A interpretação supõe que o inconsciente é um saber e é esse saber que trabalha numa análise.” Véase: RINALDI, Doris (2006). “Joyce e Lacan algumas notas sobre escrita e psicanálise”. En: *Pulsional*, n. 188. 2006 (p. 77)

<sup>95</sup> Esta carta escrita el 24 de mayo de 1980, compone *Speaking In Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers*. (Traducción de la autora). Original: “The danger in writing is not fusing our personal experience and world view with the social reality we live in, with our inner life, our history, our economics, and our vision.

Compartir historias (con palabras propias y desde una perspectiva singular) es emprender un viaje colectivo con quien nos escucha o nos lee. Al intentar contar experiencias, al intentar transformar la experiencia en verbo, tanto el orador como el interlocutor acaban por caminar juntos un mapa en el que diversas facetas del *yo* pueden aflorar. El que habla se mide por la respuesta que podrá recibir del que escucha. Defender un discurso es, por tanto, dibujar un lugar con el habla, tomar posición.

En *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2009), las investigadoras Laura Pozzana de Barros y Virgínia Kastrup hablan de cómo el acompañamiento de procesos (artísticos o investigativos) es entendido como un método cartográfico. Dirán que:

La procesualidad se hace presente en los avances y en las paradas, en campo, en letras y líneas, en la escritura, en nosotros. La cartografía parte del reconocimiento de que todo el tiempo estamos en proceso, en obra. El acompañamiento de tales procesos depende de una actitud, de un *ethos*, y no está garantizada de antemano. Ella pide aprendizaje y atención permanente, pues siempre podemos ser asaltados por una política cognitiva del investigador cognitivo: aquel que se aísla del objeto de estudio en la búsqueda por soluciones, reglas, invariables. (KASTRUP; POZZANA, 2009, p. 73)<sup>96</sup>

---

What validates us as human beings validates us as writers. What matters to us is the relationships that are important to us whether with our self or others. We must use what is important to us to get to the writing. *No topic is too trivial*. The danger is in being too universal and humanitarian and invoking the eternal to the sacrifice of the particular and the feminine and the specific historical moment. Véase: ANZALDÚA, Gloria; MORAGA, Cherrie (eds.) (1981). *This bridge called my back: writings by radical women of color*. Nueva York: Kitchen Table: Women of Color Press. (p.170).

<sup>96</sup> (Traducción de la autora). En el capítulo *Cartografar é acompanhar Processos*: “A processualidade se faz presente nos avanços e nas paradas, em campo, em letras e linhas, na escrita, em nós. A cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra. O acompanhamento de tais processos depende de uma atitude, de um ethos, e não está garantida de antemão. Ela requer aprendizado e atenção permanente, pois sempre podemos ser assaltados pela política cognitiva do pesquisador cognitivista: aquele que se isola do objeto de estudo na busca de soluções, regras, invariantes”. Véase: KASTRUP, Virgínia; POZZANA, Laura (2009). “Cartografar é a acompanhar Processos” En: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina. (p.73)

De esto podemos concluir que la práctica cartográfica, así como la lectura atenta del psicoanálisis, necesitan volcarse sobre el proceso mismo (o sobre las marcas del proceso) de tal manera que nos permitan entender la propia investigación cartográfica como un proceso y no como un resultado.

Al posicionarse uno en un determinado punto de un paisaje, mirando desde un determinado punto de vista, uno percibe - en el tiempo que dure tal observación - que aquello a lo que se mira (y lo que resulta de esa mirada) está en constante transformación. El extrañamiento frente a un objeto de estudio cambiante (el artista errante, en nuestro caso) y frente a métodos de investigación procesuales, muchas veces imprevistos (la errancia necesita estar abierta al imprevisto o no sería tal), nos llevan a concluir que toda cartografía necesita basarse en el relato de una experiencia momentánea y en el recuerdo de esa vivencia.

En *Can Witnesses Speak? On the Philosophy of the Interview* (2008), Hito Steyerl habla de la necesidad (dentro del consenso común) de existir por lo menos dos testigos para validar una historia: por lo menos dos miradas, dos *yo* que coincidan en un relato, para elevar lo “dicho” al lugar del “hecho”. El testimonio parece que nunca va a alcanzar la objetividad que se suele pedir de la “verdad”, nunca es una prueba en sí mismo. Pero como dispositivo de resistencia a la objetivación de las voces, el testimonio, desde su eco, acaba por ser el lugar de habla de muchas mujeres. ¿No es, como comenta Agamben<sup>97</sup>, en el vacío, en la falta de autoridad (de decir la *verdad* sobre un hecho), que se valida todo testimonio?

Es precisamente por la inseguridad estructural con la que las mujeres se construyen (a partir de las experiencias de vida que se les imponen como mujeres o cuerpos feminizados),

---

<sup>97</sup> Giorgio Agamben hace referencia a la imposibilidad de los supervivientes de los campos de concentración nazis de hablar por aquellos que han muerto. El testimonio es en este caso siempre incompleto, pero es su vacío que le autoriza a hablar. AGAMBEN, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos

que no todas abren sus procesos, incertezas e indecisiones profesionales al público (muchas veces ni siquiera en el ámbito privado).

Monique Wittig, en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (2006), hablando del discurso pos-constructivista y del lenguaje problemático del posmodernismo, alude a un punto delicado de la construcción del psicoanálisis y del conocimiento científico que impregna a la sociedad occidental. Wittig dice:

¿Negaremos que Lacan ha adquirido conocimiento científicamente en la «experiencia analítica» (una experimentación en cierto modo) de las estructuras del Inconsciente? ¿Haremos caso omiso irresponsablemente de los discursos de los/las psicoanalizados/as tumbados/as sobre el diván? Por lo que a mí respecta, no me cabe ninguna duda de que Lacan ha encontrado en el Inconsciente las estructuras que él dice haber encontrado ya que se había encargado de ponerlas allí con anterioridad. (...) Porque en la experiencia analítica hay un oprimido, que es el psicoanalizado, cuya necesidad de comunicar se explota (igual que las brujas no podían antaño más que repetir bajo tortura el lenguaje que los inquisidores querían oír); al psicoanalizado no le queda más elección (si no quiere romper el contrato implícito que le permite comunicarse y del que tiene necesidad) que intentar decir lo que se quiere que diga. (...) **Si creemos en los testimonios de las lesbianas, de los gays y de las feministas, (...) todos estos testimonios subrayan el sentido político que reviste en la sociedad heterosexual actual la imposibilidad de comunicar - de otro modo que no sea con un psicoanalista - que tienen las lesbianas, los hombres gay y las mujeres.** (...) Esto es lo que se desprende de los testimonios, junto con la enseñanza de que el contrato psicoanalítico no era un contrato consensuado sino forzado. (WITTIG, 2006, p. 48. Énfasis añadido).

De la misma manera que el psicoanalizado, el artista necesita adaptar su discurso para poder ocupar espacios efímeros en el mundo del arte, espacios que le permitirán ser mínimamente atendido. Es parte del esfuerzo del investigador, en su afán de cartografiar discursos artísticos, abrir espacio para las experiencias y los testimonios por más difusos y volátiles que parezcan. Estas experiencias relatadas se colocan en el camino (o sobre el

papel) para que, una vez traducidas puedan permanecer como un lugar al que se puede visitar<sup>98</sup>.

La cartografía que aquí se plantea, yendo en contra de la metodología de la ciencia moderna, trata de dejar el objeto de estudio abierto a todo tipo de articulaciones y conexiones que surjan en torno a él. Sin embargo “no se trata de una simple falta de control de las variables”, como señalan Laura Pozzana de Barros y Virgínia Kastrup (2009), sino de un esfuerzo continuado de declinar de las certezas y abrirse a factores externos que afectan al proceso mismo de investigación.



(Entrevista con Andréi Tarkovski. *A Poet in the Cinema*, Donatella Baglivo, 1983.)

El uso de la entrevista como método cartográfico nos ayudó a experimentar los mapas de distintos artistas desde esos espacios dejados en abierto. La entrevista no se pensó como interrogatorio que busca la verdad, sino como conversación: intersektiva, vivencia de cruzamientos y encuentros. La entrevista como conversación no está interesada en las respuestas (en los aciertos o los lapsos), sino en observar como las preguntas despliegan

---

<sup>98</sup> El artista como mapa o al posicionarse en un determinado punto del mapa, es un espacio que puede ser frecuentado por medio del lenguaje. Decía Ítalo Calvino, en sus *Ciudades Invisibles*, que: “no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe. Y sin embargo, entre la una y el otro hay una relación”. Las líneas que conectan el lugar con su relato son las que conectan las distintas poéticas que el artista adquiere a lo largo de su vida. Véase: CALVINO, Italo (2017). *Las Ciudades Invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela. (p. 62)

diferentes discursos y señalan diferentes conflictos. Que el discurso del artista sea imperfecto (con brechas, marcas de duda, palabras que podrían ser otras, malentendidos y con silencios) no es mala señal. Que le falten palabras no puede ser considerado un fallo en su formación o un desconocimiento de sí, sino todo lo contrario. Consideramos que la potencia de aquello que mantiene encendido a un proceso creativo o de investigación acaba perdiendo el equilibrio, en consecuencia acaba por extinguirse una vez que es nombrado, justificado o teorizado con demasiada excelencia. Por eso, una vez que se alcanza algo próximo a una certeza, el *artista errante* sigue adelante en otra dirección, con otro cuerpo, en busca de nuevas experiencias por traducir o en busca de nuevas maneras de traducción.

Tras pasar por muchos cambios, poder relatar nuestra historia desde el principio es algo ventajoso. Por eso es tan importante adueñarse de las palabras que se usan, entenderlas y defenderlas. Justamente para saber explicar y experimentar los cambios que vivimos en nuestro cuerpo como una identidad más que pasamos a recordar. Lo más importante en el discurso propio es poder hablar desde la certeza de que ese conjunto de palabras, estructuradas entre sí, tengan sentido para uno mismo. La identidad, aunque sea pensada desde la inconstancia, depende de ese sentido.

Sabemos la dificultad de entender la narrativa de un *artista errante* por sus piezas y proyectos (obras que inicia, bosqueja y muchas veces no termina). Como apuntaba Loreto Alonso, en *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad* (2009):

El artista que produce distraídamente, produce también difusamente, de manera que en ocasiones resulta difícil definir los límites de la obra en el tiempo o en el espacio y se requiere de un contacto directo para entender lo que allí ha pasado. (ATIENZA, 2009, p. 163).



Insaciable o insatisfecho, el *errante* sigue siempre en abierto (ampliando el mapa), sigue siempre inseguro de sí, puesto que la sociedad le transmite que un individuo sin respuestas y difuso es incompleto.

Sin embargo, artistas como Joseph Beuys han preparado el terreno para artistas posteriores, dudosos de sus creaciones y sus ideas. Beuys defendía que el habla se alzaba a *status* de obra de arte, exigiendo al mundo un espacio, un lugar donde instalarse: “Un pensamiento es el producto de la creatividad humana. (...) Un pensamiento nacido de la creatividad es ya una obra de arte, una escultura”. (BEUYS *apud* BECKMANN, 2001, p.96)<sup>99</sup>. Como última herramienta empoderadora, todavía no completamente incorporada al mercado del arte, el discurso del artista, en su faceta privada u oficial, es el único dispositivo con el que puede crear o reinventar territorios.

Así como la planta generosa, que se muestra al mundo y en el mundo, abriéndose en flor y en fruto, ¿no es, de alguna manera, igualmente erótico que el artista se enseñe en sus textos, manifiestos y discursos? Dejando la obra de arte de lado, es en el discurso donde el artista nos permite verlo por dentro, ver sus entrañas. Thomas Hirschhorn defiende como un derecho original del artista poder decidir, por ejemplo, los términos en que hablarán de su obra y señala la fragilidad que los discursos de terceros acaban incorporando a la obra. Dirá que, como artista:

A menudo me sorprendo con los términos y nociones simplonas, inexactas y vacías usadas para "explicar" una obra de arte. Me asombra el uso repetitivo e irreflexivo de términos en la crítica del arte. **Como artista**<sup>100</sup> - me niego a usarlos yo mismo cuando pienso que no es la

---

<sup>99</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “A thought is the product of human creativity. (...) A thought that is born of creativity is already a work of art, a sculpture”. En: BECKMANN, Lukas (2001). “The causes lie in the future”. En: RAY, Gene (ed.). (2001). *Joseph Beuys: Mapping the legacy*. Nueva York: D.A.P. (pp. 91-111)

<sup>100</sup> Hirschhorn es un ejemplo de artista que reafirma su lugar “como artista” en la gran mayoría de sus textos, dando a entender que ese lugar específico que legitima todas sus ideas. En el mundo del arte, es cada vez más raro encontrar un artista que piensa su hacer desde un contexto filosófico y poético propio “del artista”. Jota

palabra adecuada para describir lo que quiero. Tengo que inventar mis propios términos y quiero insistir en mis propias nociones. (HIRSCHHORN, 2013, p.93. Énfasis añadido)<sup>101</sup>

En un sistema que ya no exige posiciones vanguardistas, el artista se sabe libre para traducir lo que ya existe, su discurso pasa a ser el cuerpo de la obra, el pilar que la mantiene erguida. No porque el discurso sea la voz que se escucha de la pieza producida (como se pensaba en determinado momento, que la obra hablaba por ella misma), sino que el discurso del artista, el discurso-relato de su caminata, es el dispositivo mismo de la creación. La obra refleja ese paseo como parte del discurso mismo.

### 3.1 Practicar la traducción, practicar la permanencia

En su célebre obra *An Artist who Cannot Speak English is no Artist*, Mladen Stilinović se coloca con ironía en el lugar de aquellos cuerpos que hablan un inglés quebradizo, que no pueden expresarse desde la fluidez necesaria para que el mundo del arte contemporáneo (dominado por el idioma anglosajón) entienda y ponga atención a sus relatos. La obra, como discurso, es una crítica y a la vez un testimonio que condensa una realidad problemática del sistema. ¿Qué pasa con todos los relatos que no se escriben en el idioma hegemónico; son menos legítimos, menos potentes? ¿Necesitaremos siempre de un

---

Mombaça, artista participante de *Fronteras y Estados de Sitio*, realiza ese ejercicio al pensarse y posicionarse “como artista”. Véase más en el Apéndice.

<sup>101</sup> Cita original: “As an artist, I am often surprised by effortless, inexact and empty terms or notions used in order to “explain” an artwork. I am astonished by the repeated and thoughtless use of terms in art critique. As the artist – I refuse to use them myself when I think it is not the right word to describe what I want. I have to invent my own terms and I want to insist with my own notions.” (Traducción de la autora). Véase: HIRSCHHORN, Thomas; FOSTER, Hal; LEE, Lisa (eds.) (2013) *Critical Laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*. London: Mit Press. (p.93)

traductor legitimador que nos traspase al lenguaje dominante? ¿Acaso es un compromiso del mundo contemporáneo tener que adaptarse a las formas mayoritarias?

Nos interesa pensar la idea de permanencia, sea la de una obra de arte o la de un texto, a través de las traducciones que ésta podrá generar en el público (las inscripciones que dejará en los cuerpos que entren en contacto con ella) y las traducciones que recibirá a lo largo del tiempo, en el afán de mantenerse siempre viva, siempre presente.

Lo continuo de la traducción, aquí, hace referencia a un estado siempre momentáneo de la obra que atraviesa estados, transformándose en formas, idiomas, estilos y miradas críticas (singulares y diferentes entre sí). En busca de estas traducciones, acabamos por orientarnos por el pensamiento de Donna Haraway, plasmado en *Ciencia, Cyborgs y Mujeres* (1995), que dice:

El feminismo ama otra ciencia: las ciencias y las políticas de la interpretación, de la traducción, del tartamudeo y de lo parcialmente comprendido. El feminismo trata de las ciencias del sujeto múltiple con (como mínimo) doble visión. El feminismo trata de una visión crítica consecuente con un posicionamiento crítico en el espacio social generizado no homogéneo. La traducción es siempre interpretativa, crítica y parcial. (HARAWAY, 1995, p.332)

Como el arte contemporáneo es un arte comprometido con lo desconocido y lo incomprensible (y así debería seguir siendo), la traducción que recibe una obra de arte tiene que ser crítica y poética, pues sólo por la traducción permite a una obra mantenerse presente en el ahora. Solamente desde el juicio crítico que impregna el discurso del que traduce (juicio no universal y científico, sino parcial y abierto a nuevas y libres interpretaciones y réplicas) puede el arte contemporáneo ensayar escapadas al cinismo *blasé* que es indiferente a su fortuna.



(*An Artist who Cannot Speak English is no Artist*, Mladen Stilinović, 1992)

Hay que recordar que no se hace crítica para llegar a un acuerdo generalizado, buscando armonía total; si criticamos es en nombre del disenso, propio tanto del fenómeno al que llamamos arte, como al que llamamos política. Luiz Camillo Osorio, crítico de arte brasileño, en *Razões da Crítica* (2005), dirá que:

En el fondo, lo que tiene que ser observado es que hay una relación directa entre la crisis de la crítica y de la política, ambas actividades volcadas para el debate, para la pluralidad de voces y el devenir indefinido del arte y del mundo, obligándonos a reinventar los espacios y formas de actuación. La crítica será vista (...) como (...) un ejercicio común que pone a las obras en cuestión al ponerse a sí y al mundo en cuestión. (OSORIO, 2005, p. 11)<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> (Traducción de la autora). Cita original: No fundo, o que tem que ser observado é que há uma relação direta entre a crise da crítica e a da política, ambas atividades voltadas para o debate, para a pluralidade de vozes e o vir a ser indefinido da arte e do mundo, cabendo a nós reinventarmos os seus espaços e formas de atuação. A crítica será vista aqui tanto como uma atividade específica dentro do circuito de arte que produz e dissemina sentidos para as obras, como também um exercício comum que põe as obras em questão ao pôr-se a si e ao mundo em questão.

De esta forma, la permanencia de la obra en el mundo en común es entendida como lo continuo de un discurso que se deja transformar por esas miradas y esas traducciones críticas y plurales, o sea, un discurso que permanece gracias a la discontinuidad de su forma primera. Continuo puesto que discontinuo (o transitorio) en relación a un texto o forma originaria.

Traducir es, como usualmente se piensa, poner un texto en relación a otro. Sin embargo esta relación no está basada en una copia o una imitación de ese otro texto original. Todavía, a día de hoy, gran parte de los traductores profesionales conserva la idea de que para mantener un texto vivo, la traducción que se realice sobre él debe de reproducir en el idioma de llegada la forma que tenía en el idioma de salida. Creen que la transformación de un texto en otro debe parecer un truco de magia, no dejar rastros ni de la acción que es el traducir, ni de la lectura que es la traducción. La traducción desde esta concepción pasa a ser un proceso descarnado. En teoría, tal fidelidad a la forma permitiría que el texto se mantuviera en el presente, intacto del transcurrir del tiempo. Sin embargo, el texto no permanece vivo.

Esta manera de pensar la traducción es lo que el traductor y filólogo Henri Meschonnic llamó, en su *Poética do Traduzir* (2010), pensamiento poético. Una manera particular en que cada individuo lee, siente y vive el lenguaje. Cuanto más singularmente el traductor se inscribe en el texto que traduce (cuanto más marque el texto con su propia voz, manchando el proceso del traducir con su cuerpo y perspectiva), más posibilidades tiene su traducción de mantener el texto original en el presente. Meschonnic es incisivo: la mala traducción no sólo intenta transformar al Otro (el texto creado en otro idioma, por ejemplo) en semejante (algo que se parezca a nuestro idioma), sino que intenta transformarlo en lo mismo (anulando cualquier diferencia). Meschonnic considera que la traducción que borra los rastros de su actividad acaba borrando su propia metáfora y hace, paradójicamente, que la diversidad de los idiomas se anule.

Nadie puede rendirse a un texto cuando el trazo del Otro (del autor y del traductor) no puede ser percibido. Según la teórica Gayatri Chakravorty Spivak, en *Outside in the teaching machine* (1993), traducir es la manera más intimista de leer, pues se lee buscándose a uno mismo en las líneas dejadas por otro. Spivak defiende la idea de que no hay nada esencialmente noble o ético en arrodillarse ante la ley de la mayoría y del idioma “internacional”. Considera que es una manera de practicar una débil noción de democracia, que finge aproximar las literaturas tercermundistas a los centros y al mayor número de lectores posibles (al traducirlas), cuando en realidad (gracias a sus traducciones tantas veces inexactas, neutralizadoras y alejadas de la poética) no permite que esos textos sean conocidos desde sus fronteras, sus diferencias y especificidades. Mediante estos mismos mecanismo, la crítica que homogeniza las producciones artísticas (ignorando aquellas que no corresponden a los preceptos dominantes) es solamente otra herramienta que reproduce y alimenta el imperialismo posmoderno actual, que impone la idea de una industria cultural eternamente dividida entre forma y contenido.

Según Meschonnic: “Hay una política del traducir - y es la poética. Como hay una ética del lenguaje, y es la poética. O más aun, lo contrario es fuerte – lo ético solo es verdaderamente ético cuando practica la poética”. (MESCHONNIC, 2010, p.15) <sup>103</sup>. El pensamiento poético es el más pasional, el más político, el que asume el peligro de la traducción como un lugar de conflictos y un lugar de encuentros - así como la frontera-. La traducción no es solamente una cuestión de lenguas, es un acto de habla, una cuestión de discursos. Estos discursos son preservados en lo continuo de la historicidad, preservados justamente a través de una concepción de que todo lo que toca el lenguaje, toca igualmente las lógicas sociales y singulares de los sujetos. En la traducción, el criterio del sujeto es primordial, de tal forma, que el sujeto más subjetivo es también el más político.

---

<sup>103</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “Há uma política do traduzir. E é a poética. Como há uma ética da linguagem, e é a poética. Ou antes, o inverso é forte - o ético só é verdadeiramente ético quando pratica a poética.” Véase: MESCHONNIC, Henri (2010). *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva. (p.15)

Queremos guardar esa idea de lo político para pensar las prácticas contemporáneas. Muchas obras entendidas como políticas, críticas y polémicas, siguen la impostura de pretender ser *igual a algo* (pretender ser política, pretender ser crítica, pretender ser diálogo y disenso, relacional o participativa, etc.), no permitiéndonos, como espectadores, hacer de ellas una lectura real. Si bien es cierto que el acto político del traducir es percibido en las marcas dejadas por el traductor en el texto que traduce, la obra de arte que no recibe tal inscripción por parte del artista es, sino apolítica, por lo menos superficial.

Diversas obras de arte que surgen y son legitimadas por los medios y por la crítica (especializada o no), como señala Jacques Rancière en *El Espectador Emancipado*, caen en la trampa de tomar el signo y la forma por su atributo estético, sin llegar a traducirlo (sin tocar su poética). La táctica, cada vez más imperante, de crear imágenes que reafirman lo obvio, no produce efecto ninguno (como el tornillo que dando vueltas sobre sí mismo no deja de ser un tornillo, pero pierde su función). Aunque transmita algún mensaje, el discurso político en ese tipo de obra se fragiliza en el momento que “imita y anticipa su propio efecto, a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). Saber levantar el velo y percibir lo que se muestra realmente, como experiencia de viaje, es el gesto que tanto el artista cuanto el espectador deben ejercitar a diario (así como los demás agentes del mundo artístico). Es necesario preguntarse: ¿para qué mirar y desde dónde? Para poder decidir el qué y el cómo decir. Es una cuestión de traducción de sí, de auto-crítica, de *críticabilidad*.

La *críticabilidad* es un término acuñado por Irit Rogoff<sup>104</sup> para designar el estado del juicio crítico dentro de la cultura visual actual. Para ella la crítica ha tenido que pasar por un estado de criticismo (del cual todavía quedan rastros en la figura del crítico como el hombre frustrado que “habla mal” de las obras y los artistas), atravesando un estado de

---

<sup>104</sup> Véase: ROGOFF, Irit (2003). “Del criticismo a la crítica y a la críticabilidad”. Disponible online en: <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp>

examen y restructuración de las lógicas vigentes, para llegar, finalmente, a un estado exploratorio y desorientado del juicio crítico. Para Rogoff, la *criticabilidad* “se encuentra precisamente en las operaciones de reconocimiento de las limitaciones del pensamiento propio, ya que uno o una no puede aprender algo nuevo hasta que se desaprende algo viejo” (2003).

La crítica que tiene lugar desde la poética y se mide desde una *criticabilidad*, se desvincula del poder (que nos asigna roles específicos) al desconfiar de la institucionalización y al desconectar de lo publicitario y puramente *capitalístico* que gana espacio en la actividad<sup>105</sup>. La crítica es disenso y es política cuando ayuda a la obra a mantenerse presente en su desorientación, al traducirla en nuevos gestos indisciplinados que hieren los “régimenes de sensorialidad” y a la policía (que definen e imponen el espacio que cada cuerpo debe ocupar en la sociedad). (RANCIÈRE, 2010).

Si la crítica habla desde el diálogo, la polémica<sup>106</sup>, podríamos decir, se relaciona directamente con el poder, pues acaba por impedir que se hable sobre determinado asunto, zanjando un debate sin necesidad de una confrontación real, haciendo que de crítica pase a existir casi una *acriticidad*.

---

<sup>105</sup> Para escapar de la crítica transformada en publicidad, el gesto crítico se aleja de la imagen profesional y especializada, dando lugar a la práctica no-especializada, muchas veces gratuita, que ensaya maneras distintas y disidentes (altamente creativas) de referirse a las cosas y cuestiones levantadas por el arte. Para más, véase: AGUIRRE, Peio (2014). *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni.

<sup>106</sup> No queremos profundizar demasiado en análisis sobre este argumento pero, con el fin de ejemplificar la polémica como herramienta del Poder, nos interesa mencionar el caso del artista español Eugenio Merino. Éste, tras poner una escultura del dictador español, Francisco Franco, en una nevera –que parece la de la marca Coca-Cola (para ser expuesta y quizás vendida en la feria de arte ARCO)-, causó inmensa polémica, siendo incluso llevado a juicio por la Fundación Francisco Franco, entonces ofendida por el gesto. El artista, desde entonces, ha pasado a componer parte del grupo de los “artistas políticos” del país. Una vez metido en la nevera a éste dictador, Merino volvió a “congelar” a otras figuras políticas que van de George W. Bush, Fidel Castro o Mao Tse Tung, eliminando todo rastro de singularidad y especificidad en cada caso. ¿Cuánto tiempo más de potencia y vida tiene un gesto? Una vez legitimado por la polémica con el dictador, parece ser que sus obras ya no pasan o no necesitan pasar por la criba de la crítica, por el juicio crítico (y poco habrá de criticabilidad en el proceso mismo de la obra). ¿Es la acriticidad la nueva política del arte? Si las obras hacen callar, si no provocan murmullos diversos, y si solo escuchamos el mismo discurso mainstream del capital, ¿no será quizás, porque la polémica trabaja para el discurso imperante?



Boris Buden, en el artículo *Crítica sin crisis, crisis sin crítica* (2006) repasa la íntima relación entre crisis y crítica. Podemos decir que, desde una mirada histórica hacia su origen moderno, la crisis se instaure gracias al trabajo de la crítica. “Podemos decir que la reflexión moderna es crítica - y de esta manera autorreflexiva - o no es moderna”. (BUDEN, 2006). El arte ha cumplido un papel fundamental a la hora de propagar percepciones críticas sobre las condiciones en crisis. Sin embargo, actualmente parece que vivimos dentro de una estructura que usa a la crítica para camuflar la crisis que atravesamos. Pero más allá de esa capacidad, que extrapola el espacio de la crítica de arte (como espacio profesional), lo que se pide del artista, hoy, es que intente ser “críticamente consciente de sus condiciones de posibilidad, lo que generalmente quiere decir sus condiciones de producción.” (BUDEN, 2006).

Es precisamente desde dentro de este sistema, y desde la ambigüedad habitual de la crítica, que se observa cómo la cuestión de la crítica se ha expandido casi como un valor agregado a la obra. De tal forma que, al mismo tiempo en que se repite que la crítica está en crisis, se da por entendido, como comenta Peio Aguirre en *La Línea de Producción de la crítica* (2014) que “los artistas que escriben y delimitan las condiciones de enunciación de su trabajo gozan de mayor aceptación que aquellos que no lo hacen.” (AGUIRRE, 2014, p. 21) y de esa forma se produce un acontecimiento de des-velación y re-velación de esos discursos artísticos, de retirada de velos y de reafirmación de los mismos. Pero, “en ocasiones de manera algo cómica, muchos artistas tratan no ya hacer buenas obras de arte sino antes de nada realizar un arte principalmente crítico” (AGUIRRE, 2014, p.25). El artista que usa la crisis como concepto con el cual agregar valor a su obra acaba por ocultar la auténtica crisis y acaba por “convertirla en permanente, esto es, transformar o traducir la crisis en una suerte de normalidad”. (BUDEN, 2006).

Lo que suele definir a algunas de estas obras como obras-críticas, no es siquiera el trabajo del artista y su discurso, sino la crítica o el comentario que se escribe sobre dicha

obra y que la validan como tal. El comentario viste a las obras de arte. No tiene que ser realmente leído, ni tampoco corresponderse, necesariamente, con la obra o con el espectador de ésta. Muchos textos críticos o comentarios, tantas veces confusos, apuntan tan solo a una cosa: aplazar el derrumbe de la obra con una capa de palabras vaciadas de sentido. Para saber si un comentario es vacío o no, basta con intentar leerlo. El discurso que se produce sin otra razón que el de eludir el juicio y la experimentación de la obra es un discurso “al vacío”, y de la misma forma que en el espacio sideral ningún sonido puede ser escuchado, en el discurso “al vacío” ningún diálogo puede ser comenzado. El dialogo, desde luego, no tiene lugar.

Lo que el lector de la crítica quiere conocer no es una descripción de la obra, sino la percepción, la experiencia personal, del crítico con ella. De tal forma que la crítica no ensimismada en la propia experiencia (incluso de extrañamiento e incompreensión), es lo que podríamos llamar de mala traducción, una traducción sin inscripción del autor/traductor, sin alteraciones/auto-alteraciones, sin especulaciones poéticas y transformadoras. Henri Meschonnic (2010), sobre el carácter político de la traducción dirá todavía que:

La traducción es una poética experimental en la medida en que construye la experiencia, y la demostración. (...) Así, el gran transformador del traducir no es el sentido, las diferencias en el sentido, la hermenéutica. Es el ritmo. No el ritmo en el sentido tradicional, de alternancia formal de lo mismo y lo distinto, ordenación, medida, proporción. Sino el ritmo tal como la poética lo transformó, **organización de un discurso por un sujeto, y movimiento de palabras en la escritura, prosodia personal, semántica de lo continuo.** (MESCHONNIC, 2010, p.75. Énfasis añadido)<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “A historicidade, é toda poética. A tradução é uma poética experimental à medida em que ela constrói a experiência, e a demonstração. (...) Assim, o grande transformador do traduzir não é o sentido, as diferenças no sentido, a hermenêutica. É o ritmo. Não o ritmo no sentido tradicional, de alternância formal do mesmo e do diferente, ordenação, medida, proporção. Mas o

Si la práctica crítica centraliza, cada vez más, los discursos del arte en torno a un mismo fin *capitalístico* (aunque no toda producción artística se rinda a las fuerzas del mercado) y, por lo tanto, acaba centrándose en una lógica descarnada que no deja ver las marcas de un traducir, podemos también decir que ha llegado el momento de volver a la autopoética del *yo*. Para Boris Groys:

El arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor. De hecho, la tradición que piensa al arte como *poiesis* o *techné* es más extensa que la que piensa como *aisthesis* o en términos de hermenéutica. (GROYS, 2014, p.15)

Las épocas de crisis suelen implicar restricciones económicas. Por tanto, debería recetarse una economía de imágenes en los círculos artísticos. No sólo porque hay ya demasiadas imágenes parecidas, demasiados atardeceres que no emocionan más - como diría Susan Sontag<sup>108</sup>, esto es una falsa verdad. “En términos de experiencia estética, ninguna obra de arte puede compararse a una sencilla y bella puesta de sol”. (GROYS, 2014, p. 12). A la mayoría les sigue encantando los atardeceres y las lunas llenas.

La economía de imágenes que sugeríamos antes es de otra índole. No se trataría de asumir que una luna llena es igual a otra (y por eso innecesaria), sino de intentar que la imagen de la luna que uno capture con su cámara, pinte en su taller o describa en su escritura, sea parte de un diálogo singular con el mundo, una relación de mutua inscripción, de mutua traducción, de mutuo cuestionamiento. Ya nos decía Rilke, en sus

---

ritmo tal como a poética o transformou, organização de um discurso por um sujeito, e movimento da palavra na escritura, prosódia pessoal, semântica do contínuo.” Véase: MESCHONNIC, Henri (2010). *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva. (p.75).

<sup>108</sup> “Algunos esplendores de la naturaleza, por ejemplo, se han abandonado del todo a las infatigables atenciones de los entusiastas aficionados a la cámara. A los saciados de imágenes es probable que las puestas de sol les parezcan sensibleras; se parecen ya demasiado, ay, a fotografías.” En: SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Santillana Ediciones Generales. (p.176)

*Cartas a un joven poeta*, que “una obra de arte es buena si ha nacido al impulso de una íntima necesidad”, si responde al adentramiento en uno mismo, en “las profundidades de donde mana su vida”. (RILKE, 2010, p.9)

## 3.2 Traducción y crítica: una crisis

El conocido trabajo de activismo feminista de las *Guerrilla Girls* viene, desde la década del 80, revelando al público algunos indicios del aparato legitimador del mundo del arte. Proveídas de datos y estadísticas, las *Guerrilla Girls* exponen los nombres de las entidades que fracasan reiteradamente en asumir una actitud de asimilación de las minorías, principalmente respecto a incorporar, en sus acciones legitimadoras (muestras, retrospectivas, compras, subastas, etc.), a las mujeres artistas<sup>109</sup>.

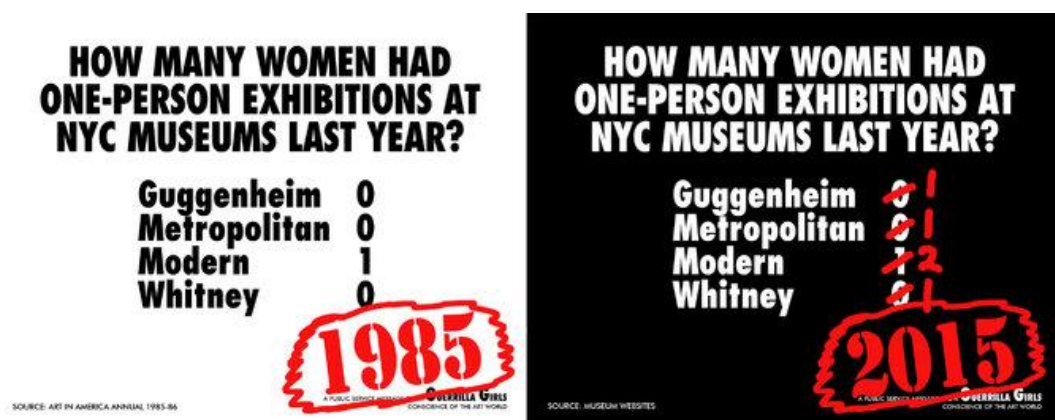
Exponiendo nombres de galerías, museos y entidades culturales, y asociándolos a números que retratan sus prácticas, el colectivo consigue, al mismo tiempo, hablar de un problema cotidiano y, al hacer uso de estrategias de publicidad, presionar el sistema, en un gesto correctivo, a proponer muestras sobre cuestiones de género y de artistas mujeres.

No es de extrañar también, que en esta dinámica de crítica institucional, las *Guerrilla Girls* hayan sido ágilmente incorporadas por las instituciones que critican. Dicha incorporación, en este caso, no parece afectar la firmeza del propósito que defienden: equidad. Los resultados que obtienen entre el antes y el después siguen siendo significativamente sutiles, si los pensamos en un contexto macro y ante la urgencia real de la cuestión. No obstante, la difusión de sus trabajos hace que, cada día, más personas estén familiarizadas con el tema y con la problemática que reivindican, reclamando para sí sus valores.

---

<sup>109</sup> Para más información, ir a: [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)

Es importante percibir que más allá del éxito de las denuncias de las *Guerrilla Girls*, su activismo y su lugar legítimo en las actas y libros del Arte Contemporáneo, han tornado casi inadmisibles manifestar discursos que pretendan eludir el problema de paridad entre hombres y mujeres en el complejo mundo de arte. El sujeto que insiste en un discurso paternalista, neutro o ignorante es prueba de que tales problemáticas continúan sin ser verdaderamente pensadas y trabajadas, permitiendo que las obras sustituyan al pensamiento crítico y a la búsqueda colectiva de soluciones.



(Proyecto de banners de las *Guerrilla Girls* actualizado en 2015)

Si compartimos todos, retóricamente, las mismas instituciones y los mismos mecanismos para construir nuestras carreras, no podemos negar que esta narrativa cultural es también nuestra base. Por lo tanto, no podemos insistir en la creación de obras y de proyectos que reincidan en los mismos tópicos, sin agregar a éstos ninguna solución o alternativa. O como dice Irit Rogoff, el hecho de señalar algo que todos concordamos que es rechazable, no es proponer una respuesta crítica al problema.

Hemos visto muchas instancias de prácticas artísticas que simplemente importan imágenes de los campos de Palestina o las muertes en Ruanda o los sin-techo de Kiev, y todos hemos sentido la incomodidad de tener que, de alguna manera, preparar una respuesta posicionada, que sitúe éstas imágenes dentro de las trayectorias críticas que habitamos como

espectadores reflexivos y responsables. Mostrar o aceptar que algo es "horrible" simplemente no es suficiente. (ROGOFF, 2009, p. 113)<sup>110</sup>

Si no se usa el lenguaje y el vocabulario del arte para proponer soluciones, si no hay un diálogo que busque alterar la realidad del mundo, y si en cambio lo que se consigue es una conversación entre semejantes (que se recrean en el lenguaje para no salir nunca de un círculo vicioso), entonces el arte ha conseguido servir al capitalismo y a la estructura que condena nuestras prácticas a la decadencia.

Ignorar el hecho de que el sarcasmo y el cinismo se han transformado en un producto de masas altamente viral, es hacer la vista gorda a una problemática del discurso crítico en nuestra sociedad. Ciertas apropiaciones culturales parecen menos merecedoras de esa mirada lúdica y jocosa, pues usan el objeto del que se apropian como un elemento aleatorio que agrega valor a un discurso "libertador" y "multicultural", una apropiación que no se inscribe en el signo, sino que habla de él sin traducirlo.

Por analizar un ejemplo de estas malas traducciones, podemos tomar al reciente *boom* mediático de prácticas culturales como el baile del *twerking*, que están siendo incorporadas dentro de prácticas artísticas. El problema reside en que la gran mayoría de los artistas que deciden trabajar desde la cultura ajena, acaban por simplificar la historia y la práctica mestiza, transformándola en una mercancía más, con la cual se gana espacio en las instituciones de arte. Algunos talleres o performances proponen transmitir, por ejemplo, la experiencia de un ejercicio politizado del *twerking*, dejando claro en sus textos (aunque implícitamente) que el baile no es político *per se* y que necesita pasar por el filtro del arte

---

<sup>110</sup> (Traducción de la autora). Cita Original: "We have seen many instances of artistic practice that simply import the images of the camps in Palestine or the deaths in Rwanda or the Homeless in Kiev and we have all felt the discomfort of having to somehow plot for ourselves a positioned response that would use these images within the critical trajectories we inhabit as thinking, responsible viewers. To show or to agree that something is 'horrible' is simply not enough". En: ROGOFF, I. (2009). "Geo-Cultures Circuits of Arts and Globalizations". En: *Open Magazine*, n. 16, *The Art Biennial as a Global Phenomenon - Strategies in Neopolitical Times*. Rotterdam: NAI Publishers; Amsterdam: SKOR. 2009. (p. 113)

contemporáneo y de la práctica artística para politizarse o poder ser transmitido políticamente.

Al comparar el trabajo de Raisa Maudit con el de Fannie Sosa podemos observar las diferencias ideológicas y políticas entre las dos artistas que tratan de la práctica del *twerking* desde distintos ángulos. En el proyecto *Master en Twerking*<sup>111</sup>, realizado en 2015, la artista española, Raisa Maudit usó el *twerking* como ilustración para sus metáforas políticas en formato de yincana. Raisa Maudit defendía la apropiación con las siguientes palabras:

Usando el *twerking* jugamos, bailamos, sudamos para entender nuestro mundo, entorno a "La Revolución" a través de la identificación de tres grupos dentro del estrato social: Autoridad, Oposición a la Autoridad y Ejecutores. Una vez identificados, los participantes han de situarse en alguno de esos grupos, llevando el distintivo de cada uno, y con los pasos de *twerking* aprendidos, bailar una batalla a tres bandas en las que solo puede quedar uno. (MAUDIT, 2015)

Por su parte, la artista argentino-brasileña, Fannie Sosa, conocida por su activismo en torno al *twerking*, es la primera en colocarse desde una perspectiva crítica. En paralelo a sus prácticas artísticas, descentralizadas y nomádicas, investiga académicamente la historia de resistencia inherente que hay en ésta y otras prácticas diaspóricas<sup>112</sup>. Sobre el apropiacionismo de esas tradiciones, Sosa dirá: "No tengo problemas con videos de gente blanca bailando *twerking*, excepto cuando ellos aparecen patrocinados..."

---

<sup>111</sup> Realizado junto a la artista Arantxa Boyero, en el ámbito de la exposición *El Barco de Teseo* (2015), curada por la curadora española, Nerea Ubieto.

<sup>112</sup> Toda comunidad marginalizada ha encontrado una manera de bailar la trasgresión, creando corpografías que resisten a la hegemonía blanca. Así, tenemos la capoeira y el baile funk en Brasil, el dancehall jamaicano, el reaggeton, el *perreo*, pero también el tango argentino, nacido en los guetos porteños. No se puede usar una manifestación cultural tan densa, como es el *twerking*, como es el funk, como una mera ilustración de un algo más. Pues es, en realidad, una de las más fuertes manifestaciones políticas y cotidianas de millares de mujeres en todo el mundo. Véase más en: SOSA, Fannie (2015). "El culo como territorio político". En: *VICE*. Disponible en línea: <[https://noisey.vice.com/es\\_co/article/twerkshops-de-fannie-sosa-el-culo-como-territorio-politico](https://noisey.vice.com/es_co/article/twerkshops-de-fannie-sosa-el-culo-como-territorio-politico)>



(Fotograma de vídeo, *How To Twerk And Relax At The Same Time*, Fannie Sosa, 2014)

Cuando tal gesto de apropiación y cinismo atraviesa al comisario, al artista, a la institución y al público, y cuando el baile de una Sudamérica chabolada o de una Norteamérica negra se transforma en currículo para agentes creativos blancos, es más una señal de una crisis en la economía de la imagen sin cabeza de nuestros tiempos. ¿No se darán cuenta que sus prácticas ayudan al sistema en su afán por higienizar las manifestaciones más ancestrales, más tribales, de otras culturas?

Glauber Rocha decía que si nos hacemos entender por el “colonizador” no es por nuestra lucidez, sino por el “humanitarismo que nuestra información le inspira”<sup>113</sup>. A ese respecto, la entrevista concedida por Jimena Kato<sup>114</sup>, artista peruana radicada en España, nos esboza lo que supone, en el imaginario y realidad del artista, ir en contra a las pequeñas opresiones e exigencias del mundo del arte; con fin de controlar la información de sí mismo (y de su obra) y mantenerse honesto a su propio impulso creador, el artista corre el riesgo de ser ignorado o incomprendido.

Cuando estaba en Bellas Artes en Marsella, tuve problemas los primeros años porque los profesores no lograban “situarme” culturalmente. Mi

---

<sup>113</sup> Glauber Rocha en su ensayo *Uma Estética da Fome* (1965).

<sup>114</sup> Jimena Kato participó de *Fronteras y Estados de Sítio* vol. II. Sus documentos y la entrevista completa pueden ser encontrados en el Apéndice.



obra siempre tuvo que ver con los problemas que se daban con los materiales que iba a usar y de lo que esa misma dinámica me dictaba, nunca quise “contar” nada fuera de lo que estaba resolviendo en ese momento con la pieza, de los problemas en sí que tenía con la pieza y como resolverlas. (...) Había una chica colombiana (...) que hacía grabados con el tema rural en Colombia, y las FARC y la manipulación de los medios de comunicación (...). Mis profesores franceses estaban encantados: una colombiana hablando sobre las FARC, las guerrillas y la guerra interna colombiana, era perfecto, ella estaba en el sitio que le tocaba estar, allí donde ellos la podían entender fácilmente, pues es el único lugar que le habían otorgado. Y me di cuenta de que es el único lugar que nos habían dado a los latinoamericanos. Si venías de algún país latinoamericano más te valía hacer arte político, hablar sobre las guerrillas, las dictaduras, el narcotráfico, si querías que te hicieran caso. Si querías abordar otros temas, pues lo ibas a tener más jodido. (KATO, 2016)

En el sistema competitivo en que vivimos, donde todos parecen querer su parcela de éxito, es normal ver como discursos juegan desde la legalidad, desde la repetición de las estructuras del discurso imperante. Simplemente para mantener un espacio de habla tranquilo, sin conflictos. El discurso oficial repite el ritual que nada dice, es feliz sin ambiciones, no cree ni en verdades, ni en mentiras.

La propaganda y la publicidad acaban por descalificar el discurso como herramienta política, haciendo que lo público y lo privado sean paulatinamente vaciados de sentido y poder. El lector cotidiano de las publicidades y propagandas sabe que lo que ve es parte de una trampa, un *Trompe-l'oeil* contemporáneo. Asimismo, no es capaz de verse ajeno al mensaje que le atribuye deseos e ilusiones que antes no tenía. Un paseo, por entre las avenidas de una ciudad, es un constante caer y salir de esas trampas del discurso. No es fácil salir ileso.

Una gran parte del arte contemporáneo parece ir, justamente, por ese camino, el de “la ideología transformada en simple formalidad, puro ceremonial en que nadie cree” (TODOROV, 1999, p. 68), y muchos artistas se limitan a repetir formalidades, una y otra

vez, como si esto fuera el gran ritual del arte. El acriticismo, dentro de este mundo en crisis, parece haberse transformado casi en un instrumento necesario para mantenerse dentro de las esferas más influyentes o, por lo menos, encontrar la tranquilidad que representa no intentar romper con los preceptos dominantes.

Esto parece ser el efecto de una práctica artística que se basó en lo que Hal Foster llamó *pos-crítica* (2013), crítica que teóricamente permitiría liberarnos de las convenciones incorporadas por los años pero que, sin embargo, hizo que triunfara entre las prácticas culturales el más silenciador de los relativismos. Como señala Foster:

Aunque muchos profesionales busquen, en buena tendencia minimalista, la promoción de la experiencia fenomenológica, muchas veces lo que ofrecen es casi lo contrario: "la experiencia" transformada en el "ambiente" y / o "afecto", en espacios que confunden lo real con lo virtual y / o con sensaciones que son producidas como efectos que parecen íntimos, internos mismo (ejemplos varían desde James Turrell a Olafur Eliasson en el arte, y de Herzog y de Meuron a Philippe Rahm en la arquitectura). De ese modo, la reflexión fenomenológica de "ver viendo" se acerca a su opuesto: una instalación o construcción que parece percibir por nosotros. Esto, también, es una versión de la fetichización ya que toma pensamientos y sentimientos, los procesa como imágenes y efectos, y nos los devuelve para nuestra apreciación. Como tal, requiere una crítica anti-fetichista. (FOSTER, 2013, p. 172)<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> (Traducción de la autora). Original: "Embora muitos praticantes visem, em boa tendência minimalista, promover a experiência fenomenológica, muitas vezes o que eles oferecem é quase o inverso: "experiência" revertida em "atmosfera" e/ou "afeto", em espaços que confundem o real com o virtual e/ou com sensações que são produzidas como efeitos que parecem íntimos, internos mesmo (exemplos variam desde James Turrell a Olafur Eliasson em arte, e de Herzog e de Meuron a Philippe Rahm em arquitetura). Desse modo, a reflexividade fenomenológica de "se ver vendo" se aproxima de seu oposto: uma instalação ou uma construção que parece perceber por nós. Isso, também, é uma versão da fetichização, já que toma pensamentos e sentimentos, os processa como imagens e efeitos, e nos devolve para nossa apreciação. Como tal, requer uma crítica antifetichista". Véase: FOSTER, Hal (2013). "Pós-crítica". En: *Arte & ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 25. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ. 2013 (pp. 167-175)

En *Pós-Crítica* (2013), el autor hace agudas observaciones acerca de lo que considera una “fetichización” en la práctica de la crítica. Para ello, se refiere al pensamiento crítico de dos importantes pensadores, Bruno Latour y Jacques Rancière. Foster cuestiona que sus alternativas a la condición actual de la crítica sean imágenes, las cuales acaban por fetichizarse en sí mismas, entrando en un círculo vicioso que condena a las prácticas artísticas a la sospecha y al puro deseo (desconfiar de las obras que revelan lo ya desvelado, confiar en el intelecto general, desear la *división de lo sensible* como un fin, alzar la práctica al afecto y al cuidado, etc.). Critica también la subjetivación de los objetos en los discursos contemporáneos, que atribuyen a las cosas *voluntades, poderes, querer*.



(Fotograma de la película *Fitzcarraldo*, Werner Herzog, 1982)

Infelizmente, como contrapartida a la *pos-crítica*, Foster no consigue tampoco aclarar lo que consideraría una alternativa a todo esto, lo que le hace caer en el mismo círculo vicioso que recrimina como fetichización (la crítica como fetiche). Sin embargo, así como

los interlocutores que menciona, abre espacios para la traducción de ideas, que es lo que consideramos aquí esencial para la renovación de la práctica crítica.

Ti-Grace Atkinson, pensadora del feminismo americano, hace, en su artículo *The Descent from radical Feminism to Postmodernism* (2014), una crítica al estructuralismo y al posestructuralismo que se instauraba con el pensamiento posmoderno. Su crítica recae ahí donde el lenguaje posmoderno, por su naturaleza ambigua y abierta a diversas interpretaciones, fracasa en aportar soluciones a problemas reales que no se agotan con palabras y palabras sobre palabras, problemas que son situados, locales, reales. La condición pos-estructural, para Ti-Grace Atkinson, es lo que impide que se entienda profundamente el estado de cuestiones como la lucha de género, sus raíces y sus mecanismos de manutención. Se percibe de esto que el marco discursivo de la posmodernidad es en esencia masculino, pues está pensado y construido desde estructuras epistemológicas coloniales, cuyos aparatos enunciativos “postulan el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario, masculino” (OWENS, 2008, p. 95).

En un taller en El Museo Nacional Reina Sofía, *Cabello y Carceller* (colectivo de arte formado por Helena Cabello e Ana Carceller) nos contaban cómo, para eludir la opresión que el mundo del arte infringe sobre las mujeres y lo femenino, las dos optaron por asumir un nombre artístico neutro, que no permitía que se las detectase y encajonase como artistas mujeres. Nos describían también cómo, de una manera predeterminada, el sistema del arte encasilla a los artistas, de la misma forma en que la sociedad encasilla a las mujeres, en una maniobra que acaba por silenciar las voces del primer grupo como las del segundo.

El artista, una vez neutralizado como un objeto, acaba re-feminizándose: un Otro del sistema. Si la propia estructura del sistema proporciona a los artistas pocos espacios sin precariedad, y si hay cada vez menos ayudas financieras (para la promoción de investigaciones, que permitan una continuidad en el desarrollo creativo de ideas), es con poca energía que estos artistas consiguen hablar, y crear obras y narrativas transgresoras.

La crítica ácida, que corroe los cables del sistema y desafía la propia noción de historicidad del discurso imperante, muy pocas veces puede ser realizada por alguien que necesite o quiera mantener un pequeño y mediado espacio en el mundo del arte. En consecuencia, para mantener ese falso lugar se suele aceptar lo que se ofrece y se acaba realizando obras menos provocadoras, menos pensantes, obras “inofensivas”.

El desdén verdadero para con el sistema es algo que sólo personas (en general hombres) que no necesitan preocuparse ni con la ley, el alquiler o con la comida de cada día pueden realizar desenvueltamente. Era el *Lord Henry* de Oscar Wilde que decía, pomposo, que no le importaba el dinero, pues sólo personas que pagan sus facturas lo necesitan. Él nunca pagaba las suyas.

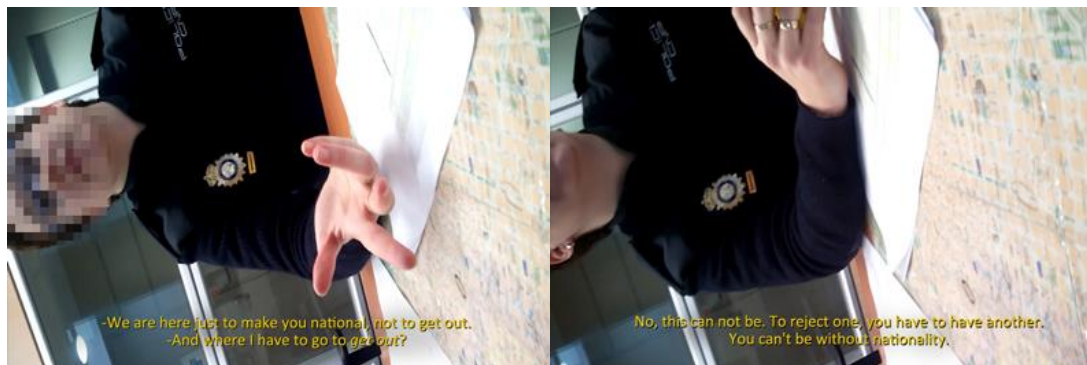
Núria Güell (1981), artista catalana, realiza proyectos de carácter contra-sistémico que ejemplifican cómo al sistema le sigue interesando apoyar ciertas proposiciones y prácticas de contenido político, incorporando una puesta en escena de posibles soluciones que utópicamente podrían crear fisuras en el sistema, pero que cuando salen de la burbuja de protección usualmente concedido al arte en el mundo occidental (en regiones que no están viviendo en estados de excepción), son vehementemente combatidos<sup>116</sup>. Lo que puede una artista como Nuria Güell, en el marco de un proyecto artístico subvencionado por un banco, no puede una familia española en paro o un inmigrante.

La protección, ese *hacer la vista gorda*, que muchas obras artísticas reciben de los sistemas policiales es una prueba en si misma de cómo, para el sistema, gran parte de éstas producciones y del discurso artístico no son realmente combativas, sino parte del sistema

---

<sup>116</sup> Los proyectos *Intervención n. 1* e *Intervención n. 2* (2012) son buenos ejemplos de lo que se menciona. En ambos proyectos, Núria Güell torna legal, por medio de una identidad jurídica, la ocupación de viviendas cuyos habitantes habían sido desahuciados por las bancas. Más proyectos de la artista siguen esta lógica, algunos lucen más contestadores que otros. Véase: [www.nuriaguell.net](http://www.nuriaguell.net). La biografía y *statement* de Núria Güell pueden ser encontradas en el Apéndice.

que quieren criticar. Se realizan, precisamente, porque cuentan con su benevolencia o bendición (sea antes o después de ejecutar la obra).



(Fotogramas de vídeo, *Apátrida por voluntad propia*, 2015, Núria Güell)

¿Por qué hay tan pocas mujeres artistas ocupando espacios en las instituciones culturales o lugares de poder en esas mismas instituciones? Y, aunque se llegue a esos lugares, ¿por qué hay tan pocas propuestas asertivas para cambiar ese cuadro dispar entre hombres y mujeres? Dice Atkinson: “Las palabras no son hechos, son los hechos que niegan a todas las mujeres nuestra humanidad. Son los hechos que deben cambiar”. (TI-GRACE, 2014 p. 3)<sup>117</sup>. ¿Y cómo cambiar los hechos cuando parece ser que el lenguaje acabó siendo incorporado incluso por las mujeres que deberían intentar cambiarlos?

La historiadora Amelia Jones ha direccionado toda su carrera en responder esas cuestiones, buscando un camino disidente dentro de la academia y dentro del campo de la Historia del Arte. Un camino que hiciera de su trabajo un medio para traer a la luz la historia de los personajes que faltaban y que deberían estar en los numerosos vacíos de la narrativa oficial. Dice Jones:

---

<sup>117</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “Words are not facts. It is facts which deny all women our humanity. It is facts we must change.” Véase: ATKINSON, Ti-Grace (2014). “The Descent from Radical Feminism to Postmodernism”. En: *Women’s, Gender, & Sexuality Studies Program*. Boston: Boston University.

Desde muy temprano me encontré cuestionando las estructuras de la disciplina. (...) En mi trabajo también empecé a desafiar la neutralidad de la historia del arte, y llegué a creer cada vez más que mi labor, la posición que tomé para mí en la historia del arte, era encontrar a las artistas que todavía no habían sido inscritas en la historia del arte y hacer visible la predisposición estructural, casi siempre invisible, dentro del campo que llevaron a que estas artistas no recibieran la atención que merecían. (JONES, 2016)<sup>118</sup>

Ideológicamente, las mujeres deberían insistir en mantenerse en ese lugar de alteridad, evitando caer en la falsa hegemonía del ‘arte oficial’ que, al igual que la cultura que lo produjo, todavía no ha aprendido a formularse desde la decadencia de sus estructuras. Se debería insistir en una creación ética que se negara a asumir el derecho de hablar en favor del otro, imponiéndole una voz que se cree absoluta y universal; una creación que insistiese en el propio lugar de observación (parcial y momentánea).

En este sentido aludimos a una conversación entre el colectivo fotográfico brasileño *Nítida*<sup>119</sup> y Cristina De Middel, reconocida fotógrafa española, que nos sirve para ejemplificar el empobrecimiento de las estrategias de representación en que se sigue viviendo.

El colectivo *Nítida* consiguió una entrevista con De Middel por motivo de su curaduría<sup>120</sup> para el *Festival San José Foto* de 2016, en Uruguay, en una edición totalmente

---

<sup>118</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “From very early on I found myself interrogating the structures of the discipline, by asking such questions as, ‘Where are the black artists? The women artists?’ In my work I also started challenging the neutrality of art history, and I came to increasingly believe that my job, the position I took onto myself in art history, was to find the artists who had not been written about in art history and to make visible the structural, often invisible, biases within the field which led to these artists not getting the attention that they deserved.” Véase: JONES, Amelia (2016). “Amelia Jones on diversifying art history”. Entrevista concedida a Karen Archey. En: *Revista E-Flux*. Agosto de 2016. Disponible en línea: <<http://conversations.e-flux.com/t/amelia-jones-on-diversifying-art-history/4296>>

<sup>119</sup> Formado por Camila Domingues, Carolina Mascia, Deb Dorneles, Desirée Ferreira, Leli Baldissera y Livia Auler.

<sup>120</sup> Curaduría fue la palabra optada en lugar de la usual “comisariado”, en lengua española. No se prefirió curaduría por su familiaridad con el idioma inglés, lengua del arte, sino para salvaguardar la etimología de la

dedicada al *Género*. Como curadora de la muestra, De Middel optó por no invitar a ninguna mujer fotógrafa para participar en su propuesta curatorial. En la entrevista se comprueba cómo el discurso masculino impregna las palabras de la fotógrafa. Cuando es cuestionada sobre si su selección no sería una manera de perpetuar la idea de que la voz de las mujeres es menos importante que la de los hombres, que habían sido responsables de construir la imagen de lo femenino a lo largo de la historia, Cristina de Middel responde:

CM: (...) Desde mi punto de vista y precisamente porque **la voz de las mujeres no tiene la misma repercusión (y mucho menos a la hora de tratar de temas de género)** hay que utilizar todas las herramientas que tenemos a nuestra disposición para que el mensaje llegue a una máxima audiencia. El hecho de que haya que recurrir a interlocutores masculinos para **maximizar la atención de la audiencia constituye una ironía que invita abordar el problema desde otra perspectiva.** (...) **simplemente reproduzco a escala de un festival de fotografía la desigualdad que existe en todos los ámbitos de la sociedad.** (...) Hoy en día me parece que ya estamos movilizadas y que tenemos suficientes herramientas para provocar ese cambio. Para mí el problema no se localiza ahora en la falta de conocimiento o voluntad por parte de las mujeres sino **en la falta de interés por parte de las personas que a día de hoy tienen el poder**, en su gran mayoría hombres, y por eso hay que adaptar la estrategia para llamar su atención y dejarlos en evidencia ante una realidad totalmente ridícula. (...) Si conocéis mi trabajo como fotógrafa podréis ver que **abuso del cliché para denunciar algunas situaciones y abrir el debate.** Me han llamado ya racista muchas veces porque hice un trabajo sobre africanos que iban a la luna<sup>121</sup> y es un precio que estoy dispuesta a pagar con tal de

---

palabra: curaduría, de *curare* en latín, que viene de cuidar, tomar cuidados, curar. Una curaduría es un discurso que toma cuidado con un concepto, un cuestionamiento, algunas respuestas, etc. El comisariado se refiere a la actividad de un comisario. Comisario siendo la persona que “tiene poder y facultad para ejecutar alguna orden, entender algún negocio”. Así como en el comisario de policía o el comisario de la Inquisición, la imagen se asocia con la disciplina, la autoridad y la violencia. Por lo cual, no nos interesa adoptar el término español de comisariado en esta tesis, prefiriendo el término curaduría.

<sup>121</sup> De Middel se refiere a su trabajo, *Afronautas*, que cuenta la historia del programa espacial de Edward Makuka Nkoloso que en 1964 ensayó colocar a Zambia (recién independizada) en la carrera espacial juntos a los grandes Estados Unidos y Unión Soviética. El proyecto nunca se concretó, entre los muchos motivos, debido al embarazo de la astronauta-líder, Matha Mwambwa, de 16 años, que le obligó a salir del programa. *Afronautas* fue el término creado por Nkoloso para referirse a su equipo.



que se abra el debate y la gente se acerque a determinados temas con puntos de vistas nuevos que no estén encallados en posturas firmes con dos verdades absolutas inamovibles. (DE MIDDEL *apud* NITIDA, 2015, énfasis añadido)

No sorprende que De Middel se sienta cómoda en su papel de provocadora y con el uso de “clichés”. Su aclamado trabajo *Afronautas*, una serie fotográfica que alude al breve programa espacial de Zambia, no levanta ningún tema a parte del cliché fácilmente detectable de la visión eurocéntrica y occidental que se tiene sobre el continente africano, su diversificada población y tradiciones. Se puede decir que ese trabajo se construye con dinámicas coloniales, que siguen legitimando ejercicios estéticos que anulan la subjetividad de los “africanos”. Un trabajo que triunfa al reproducir el imaginario colonial (y que triunfa precisamente en esos ex-imperios) sobre esos pueblos “desprovistos de ciencia, tecnología, cultura” – *exóticos*, sin embargo. La pregunta que nos hacemos es, como cuestiona Joaquín Barriandos en *O sistema internacional da arte Contemporânea: universalismo, ‘colonialidade’ e transculturalidade*:

¿La inclusión de los otros debe de ser vista como una victoria del proyecto pos-colonial, como expresión cultural más eficaz de descolonización, o **como una nueva forma de dominio intercultural** mediada por el control de los mecanismos de exhibición de las identidades y por la gestión de las políticas de representación de la diversidad cultural? (BARRIENDOS, 2013, p.182. Énfasis añadido)

*Afronautas*, así como la propuesta curatorial no-feminista de De Middel, son proyectos que no levantan “nuevos puntos de vista” o que desestabilicen posturas (firmes o en constante manutención) sobre la cuestión colonial, la cuestión del racismo o la cuestión de género. Vemos también, en sus propias palabras, que De Middel se contradice al afirmar que su “estrategia comunicativa” es la de “abrir debate”. Sin embargo, abierto dicho debate,

con el colectivo *Nítida*, se defiende repitiendo la idea de “las feministas” y “su lucha”, como algo que le es totalmente ajeno y de lo cual desdeña.



(Afronauts, 2012, Cristina de Middel)

Cristina de Middel tampoco propone alternativas. Invita a hombres artistas porque hay que provocar interés en aquellos que, teniendo el poder, no se sienten sensibilizados con la lucha de género. Olvida que ella misma es una de esos sujetos “con el poder” - probando estar, ella misma, desinteresada o imposibilitada (por el lugar mismo que ocupa) en desestabilizar las dinámicas que mantienen anulada la voz femenina. Ya sentenciaba Donna Haraway, en *Ciencia, cyborgs y mujeres*:

Sólo aquellos que ocupan posiciones de dominación son autoidénticos, no marcados, desencarnados, no mediados, trascendentes, nacidos de nuevo. Desafortunadamente, es posible para el subyugado desear e incluso introducirse en esa posición del sujeto y, luego, desaparecer de la vista. (HARAWAY, 1995, p. 332)

Manteniendo el análisis en el ámbito fotográfico, se percibe lo lejos que está la práctica de Cristina De Middel de la ética que impidió a Martha Rosler basar su práctica en la

representación anuladora del Otro. En su proyecto *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974–1975), Martha Rosler consiguió incorporar de modo íntegro las preocupaciones del arte conceptual a la fotografía documental, realizando una serie de fotos que suponen dibujar la realidad de la calle del Bowery, zona este de Nueva York, conocida por ser zona de ocio *underground* y bohemia.

En vez de fotografiar la realidad de la comunidad, o transformarlos en su propio chiché estético, Rosler hace una crítica social sin necesidad de enseñar un sólo cuerpo humano. En vez de eso, asocia espacios vacíos (tiendas, rincones, restos) con textos, palabras relacionadas a la ebriedad (y el contexto socio-político de la época). La crítica latente en las imágenes continúa demostrándonos que la fotografía nunca es suficiente para abordar un problema real. Sobre esto Craig Owens comenta:

Rosler se negó a iluminarlos desde una distancia segura, pues la fotografía “preocupada” o, como Rosler la llama, “víctima”, pasa por alto el papel constitutivo de su propia actividad, del que se sostiene que es meramente representativo (el “mito” de la transparencia y la objetividad fotográfica). A pesar de su benevolencia en la representación de aquellos a quienes se les ha negado el acceso a los medios de representación, el fotógrafo funciona inevitablemente como un agente del sistema de poder que silenció en primer lugar, a estas personas. (Owens, 2008, p. 111)

La película *Afronauts* (2014) de Frances Bodomo, cineasta ghanesa, difiere del trabajo de De Middel precisamente en la manera como la cineasta se aproxima a éste hecho histórico que inspiró a ambas<sup>122</sup>. Mientras la fotógrafa española se recrea en la caricatura y *el kitsch*, Bodomo siente la necesidad de contar la misma historia de otro modo, desde la óptica de la joven mujer que iba a la luna, Matha Mwambwa<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> El breve programa espacial de Zambia, fundado por Edward Makuka en 1964, que planeaba mandar una mujer y dos gatos al espacio.

<sup>123</sup> El análisis de Shoshana Felman sobre el cuento “Adieu” de Balzac (1830), ilustra y profundiza esta discusión. “Adieu” narra la trágica historia de una mujer, Stéphanie, que pierde su memoria y voz después de

La película en blanco y negro de Bodomo es sobria, pero onírica, proporcionando una sensación de opacidad propia de lo potentemente femenino. La película no retrata a unos “africanos”, sino que retrata los dilemas de una mujer que se preparaba para ir al espacio. En ningún momento el cortometraje abandona la poética lánguida que le caracteriza, prosigue sin olvidar la narrativa que lo mueve: los conflictos y las tensiones humanas vividas por los afromautas.



(Fotograma de *Afronauts*, Frances Bodomo, 2014)

¿Que impide a una mujer artista de crear fisuras en un sistema que sigue anulando al Otro? ¿Qué discursos por nacer deberíamos forzar en este momento, mientras todavía sentimos empatía por la alteridad que siempre somos y hemos sido? Si la crisis es estructural y continua, es necesario buscar soluciones estructurales, es necesario ensimismarse en estas cuestiones de otredad. Lo que importa en el arte es que la obra tenga

---

perder a sus dos figuras masculinas (marido y amante) en la guerra. Tras un experimento terapéutico forzado, que le obliga a revivir el trauma, recupera su memoria y muere. Felman comenta como los críticos de esta obra, históricamente, han omitido las cuestiones femeninas del cuento, insistiendo en un enfoque sobre la guerra y los personajes masculinos involucrados. Véase: FELMAN, Shoshana (1993). *What does a woman want? Reading and sexual difference*. Londres: Johns Hopkins Press. (p.26)

un lugar en el mundo en común, como un otro más. Sólo en el reconocimiento se mezclan las existencias.

Cuando uno mismo percibe que está en crisis, sólo así puede entender la obra que nace o habla desde dicha crisis. Si es verdad que “gracias a la visión del cuadro, el sujeto que observa descubre en su intimidad un estado de crisis” (VEGA, 2009, p. 19), es hora de volver a creer que podemos contagiar a otros con nuestras crisis de identidad, llevándolos a tomar conciencia de la crisis y proporcionando nuevas visibilidades.

Algunos artistas, aunque no hagan lo que se suele entender por arte político, luchan en sus políticas particulares en sus discursos. Cuando Jimena Kato dice que no se interesa por la imagen del artista genio o del artista productivo<sup>124</sup>, comunica que esas cuestiones, características innatas al sistema del arte contemporáneo, que exige productividad constante por parte de los artistas, son una problemática que le preocupa y desde la cual decide tomar distancia. No debemos asumir como lo más acertado que toda obra de arte sea una propaganda ideológica o un ensayo de solución. Es posible posicionarse políticamente en el arte al optar seguir un camino que sea honesto a los intereses propios de cada uno.



*(The Bowery in two inadequate descriptive systems, Martha Rosler -1974-1975)*

---

<sup>124</sup> La entrevista integral puede verse en el Apéndice.

## 4      **Relatos desde la experiencia: dos prácticas cartográficas aplicadas al proceso artístico**

*Dibujé el mapa de una isla, estaba - creo - elaborada y bellamente colorida; su forma obligó a mi habilidad a ir más allá de lo habitual (...) y, sin percibir a lo que estaba predestinada, titulé mi realización “La isla del tesoro”. Sé que hay personas a las que no les interesan los mapas, algo que me resulta difícil de creer.*

Robert Louis Stevenson

Durante la escritura de esta investigación estuvimos involucrados en dos proyectos artísticos que, aunque fueran de naturalezas distintas, acabaron por centrarse en los mismos puntos de interés. Las dos investigaciones se dieron en paralelo y se vieron mutuamente impregnadas de las mismas dudas y certezas, de los mismos hallazgos y desvíos. Tuvieron que pasar, sin embargo, por filtros específicos y no todo lo que era válido para un proyecto, era necesariamente válido para el otro. Aun así, las preguntas en abierto se dirigían a un mismo cuerpo que respondía a esos posicionamientos y necesidades diferentes.

El primer proyecto se llamó *Fronteras y Estados de Sitio*, y fue desarrollado para ser publicado en volúmenes. Surgió, en 2014, como un dispositivo cartográfico, con el cual se proponía colectivizar la práctica crítica utilizando, para ello, dossieres de artistas que contenían, en su mayoría, los discursos oficiales de los artista (documentos textuales que usualmente se exigen: currículum, biografía, *statement*). Cada nuevo volumen de *Fronteras y Estados de Sitio* presentó un conjunto de artistas diferentes y articuló maneras distintas de llevar sus discursos al público que los leería.

El segundo proyecto, realizado en 2015, se tituló *Coexistent Paths* (a partir de ahora, *Caminos Coexistentes*). El proyecto, presentado para el programa de residencias del Museo de Arte de Viena (MAK), tenía como punto de partida el mapeo de la ciudad de Los Ángeles (EUA) a través de la construcción coexistente de mapas poéticos y mentales realizados mediante paseos, con la colaboración de colegas, artistas, etc. Se incluyó el término *coexistentes* en el título del proyecto porque nos interesaba pensar el espacio como un lugar de encuentros y desencuentros. Coexistentes, también, porque era un proyecto en colectivo, en el cual se proponía coexistir también en los cuestionamientos y observar las tensiones que crecían a lo largo de todo el proceso colectivo<sup>125</sup>.

A lo largo de los últimos tres años se han realizado tres ediciones de *Fronteras y Estados de Sitio*, cada una obedeciendo de manera orgánica a un estado (siempre frágil) de la cuestión: los discursos artísticos que los artistas eran capaces de defender (discursos privados y oficiales), y su carácter político y legitimador; los conceptos que queríamos que el público validara o cuestionara en cada edición; y la idea de cartografía errante (realizada por una cartógrafa cuyos análisis críticos y poéticos cambiaban en cada nuevo volumen). *Fronteras y Estados de Sitio* reflexiona, también, acerca de la debilidad del ejercicio crítico entre artistas y demás agentes del mundo del arte, así como la creciente exclusión del público en relación a la crítica de arte.

En *Caminos Coexistentes*, partiendo de las problemáticas que se propusieron trabajar (el espacio, el estar en el espacio y el abrir espacio de manera coexistente y fronteriza), se puso en práctica cuestiones como la deriva y la psicogeografía. El proceso artístico utilizado para unir los intereses, fue el paseo, el relato del paseo y la percepción conjunta de dicha acción, como algo íntimamente conectado al territorio por el cual se camina. Por su

---

<sup>125</sup> *Coexistent Paths* fue seleccionado junto a la artista brasileña Monica Rizzolli. En el periodo de enero de 2014 y septiembre de 2015 nos consideramos un colectivo, BAUCHWITZ/RIZZOLLI. Véase: <http://www.facebook.com/bauchwitzrizzolli/>; <http://www.sofiabauchwitz.com/Puedes-encontrarme>

naturaleza afectiva, el proyecto nos aproximó al *error* (de métodos, procesos, decisiones formales, etc.) y a la *errancia*, haciendo que el choque real dentro de la ciudad fuese fundamento para la creación del trabajo artístico.

Así como la teoría de Alfred Schütz en *Making music together*<sup>126</sup>, la investigación en *Caminos Coexistente* fue de una "relación de sintonía", en la cual los individuos que aceptaban participar ayudaban a construir un "nosotros muy fuertemente presente". La memoria, muchas veces inmaterial, de ese nosotros, juntos en el espacio, es lo que acabó siendo el objeto de estudio y el resultado, al mismo tiempo.

Las investigaciones fenomenológicas de Alfred Schütz, en torno a la música y su experimentación colectiva, se encuentran condensadas en el artículo *Making music together*, de 1951. Schütz defendía que el hecho de “escuchar música” es por sí mismo lo esencial en la experiencia musical. No se trataba, para él, de una lógica de acción y reacción entre el sonido (las ondas y vibraciones) y el cuerpo del oyente. La experiencia de la música no es de un carácter científico, de nomenclatura física o matemática. Para Schütz, la música se transmite, como fenómeno, y no se relaciona con esquemas conceptuales. Es éste fenómeno que alimenta las interacciones sociales, pues funcionamos siempre en el movimiento de “entrar en sintonía” (cuando el *yo* y el *tú* se hacen *nosotros*).

La experiencia del nosotros en sintonía nunca es unidireccional y lineal (del principio al fin). En el caso de un evento musical, por ejemplo una camerata de violines, en el que tenemos al oyente sintonizado con los músicos (y estos sintonizados con el compositor), la experiencia es anacrónica y corre en distintas direcciones, multiplicándose en los descubrimientos y efectos (y afectos) que aquella sintonía despierta en cada uno de los participantes.

---

<sup>126</sup> SCHÜTZ, Alfred (1951). “Making Music Together: A Study in Social Relationship”. En: *Social Research*, v. 18, n. 1. 1951, (pp.76-97)



Esta reflexión nos lleva a recordar el proyecto de Leon Hirzmann, *Cantos de Trabalho*, que consta de tres documentales (*Mutirão*, *Cana de açúcar e Cacau*) grabados durante 1974 y 1976, en los cuales documenta los cantos de trabajo que aún se mantenían vivos en los cultivos del nordeste brasileño. Cantos que estaban al borde de la desaparición, debido a la maquinización del trabajo. Los cantos de trabajo eran (y son, aquellos que resisten) cantigas que se entonaban en grupo, no sólo como una manera de mantener el ritmo del trabajo, sino, principalmente, como forma de alcanzar la unión de los cuerpos, la solidaridad y la sintonía. Como dice Mafessolli, tuvimos en cuenta que “la originalidad del proceder sociológico consiste en que descansa en la materialidad del estar-juntos.” (MAFESSOLLI, 2004 p. 101).<sup>127</sup>



(Fotograma de vídeo, *Mutirão*, en *Cantos de Trabalho*, Leon Hirzman, 1974-1976)<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Nos interesa citar estos ejemplos por su proceder artístico, y no por relacionarlos con el arte social o el arte público relacional. Nos referimos a la convivencia que hace que los cuerpos entren en sintonía, que empiecen a cantar juntos. Es esa calidad que se buscó retener en el proceso de creación de los dos proyectos que tratamos aquí.

<sup>128</sup> *Cantos de Trabalho* (1974-1976) es una trilogía de tres documentales de Leon Hirszman: *Mutirão*, *Cacau e Cana-de-açúcar*. Los trabajos registran cantos de trabajadores rurales del nordeste brasileño que amenazaban desaparecer.

Al pensar la experiencia de choque en la ciudad, tuvimos en cuenta la experiencia performática embrionaria de Flávio de Carvalho, que realizó lo que se considera el primer *happening* (dentro de una connotación artística) de Brasil, en los años 30 del siglo pasado. El evento, que conocemos a través del testimonio de Antonio Carlos Robert Moraes, parecería hoy bastante banal. Flávio de Carvalho, rompiendo todos los patrones de su época, se atrevió a enfrentar una procesión católica sin muestra de ningún respeto. Infelizmente, no existen imágenes que acompañen los testimonios sobre el evento, pero podemos imaginarlo a través de las vívidas palabras de Moraes, al describir la sensación de choque que habría sentido Flávio Carvalho:

La gran procesión de Corpus Christi se arrastra lentamente por la Calle Direita en dirección a la Plaza do Patriarca. (...) Un bulto surge contra ella, andando en el sentido contrario. (...) Avanza amenazadoramente, sin quitarse el sombrero. El clima comienza a ser cada vez más hostil. (...) Alguien grita: “Quítate el sombrero!”. (...) ¡Linchádlo, linchádlo! (MORAES, 1986, p.33)<sup>129</sup>

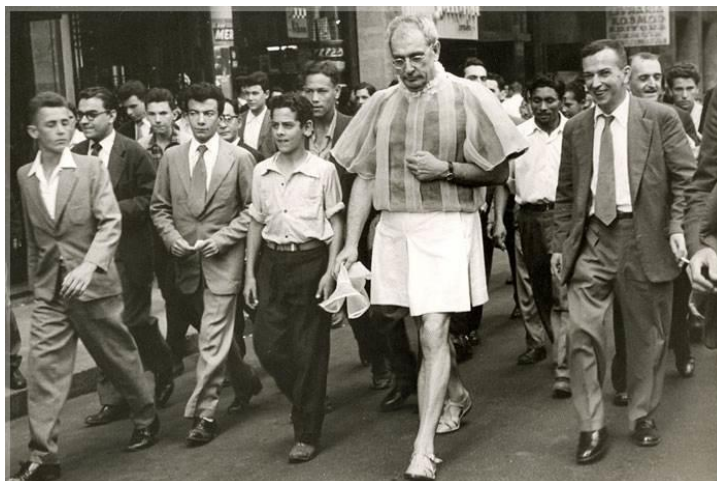
Otro happening de Carvalho, ocurrido en 1956, y acompañado de imágenes que son prueba de su actitud errática e irreverente, es lo que se llamó *Happening en defensa del “New look”*. El “*New look*” era un conjunto de prendas, especialmente diseñadas por el artista, que servirían para vestir al hombre de los trópicos: una camisa suelta y de mangas cortas, acompañada de una mini-falda. El paseo del artista vistiendo esta indumentaria fue anunciado en los periódicos, transformando lo que sería una caminata por las calles de la ciudad en un desfile, casi una procesión.

Con estas calidades y consideraciones en mente, el inventario de *Fronteras y Estados de Sitio* fue creciendo con la promesa de conectar con nuevos artistas y construir una red de

---

<sup>129</sup> (Traducción de la autora). En: MORAES, Antonio Carlos Robert. (1986). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A. (p.33)

intercambios recíprocos, de impresiones y diálogos. *Caminos Coexistentes*, por otro lado, partía del principio de que los espacios vividos colectivamente eran más honestamente mapeados, pues estaban recubiertos con residuos de un paseo.



(*Experiencia n.3*, Happening en defensa del “New look”, Flávio de Carvalho, 1956)

## 4.1 Caminos Coexistentes

La beca de residencia para arquitectos y artistas visuales tiene lugar en la sede del MAK en Los Ángeles, ubicada en la *Schindler's House*, casa diseñada (y habitada, en su día) por el arquitecto austriaco, radicado en Estados Unidos, Rudolph M. Schindler. El proyecto seleccionado en 2015, para ser realizado en colectivo con Monica Rizzolli<sup>130</sup>, se llamaba *Caminos Coexistentes*, y proponía estudiar el espacio de Los Ángeles y West Hollywood en lo que se refería a su “andabilidad” (su *walkability*), a la vez que se construían y activaban mapas mentales y afectivos. Éramos dos artistas de distintas trayectorias unidas por un interés común en torno al espacio (el espacio urbano y las narrativas de ese espacio).

---

<sup>130</sup> El statement y biografía de Monica Rizzolli hacen parte de los dossiers de *Fronteras y Estados de Sitio vol. I* y pueden ser encontrados en el Apéndice.

Mi aporte para el proyecto fue *Puedes tocar cualquier cosa que esté en tu camino* (*You Can touch Whatever is in Your Way*). Lo que empezó como una plataforma en línea que funcionaba como un cuaderno de notas de la residencia artística, una bitácora, acabó siendo también el nombre final de la publicación que intentaría condensar la experiencia vivida en esos seis meses. Al comenzar la investigación era urgente registrar de algún modo los caminos que se iban experimentando. Fue en ese diario abierto al público, en donde se fueron dejando las imágenes y palabras que guiaban la investigación (orientaciones filosóficas, sociológicas y literarias) en una tentativa de vincularnos al lugar que habitábamos entonces.

#### **4.1.1 El Otro como Cartografía**

La primera etapa del proyecto *Caminos Coexistentes* tras llegar a Los Ángeles, fue intentar hallar, en la dinámica de la ciudad, una intimidad, un sentimiento de pertenencia. Una decisión fundamental desde el inicio fue la negativa a utilizar el coche, imposibilitando así, que la experiencia en Los Ángeles fuera atravesada por la visión hegemónica que puede proporcionar un automóvil. La intimidad, como en todas las otras ciudades que visitamos, se consiguió al moverse por la ciudad utilizando sus transportes públicos o a pie. Actividades como el caminar se han transformado en herramientas para la investigación urbanística, métodos para incorporar y activar diferentes formas de vivir en la ciudad, o de protestar contra la constante pérdida de derechos en favor de la gentrificación e higienización que se instala en las ciudades modernas.

Monica Rizzolli y yo coincidíamos en que era justamente desde el autobús desde donde se podía entender la ciudad de Los Ángeles (sus dinámicas, las relaciones de poder y las relaciones sociales, etc., establecidas en la urbe). Vivir el paisaje urbano desde el transporte colectivo, intentando recordar los detalles del paisaje (un letrero, una clínica de

cirugía estética, un mercado de alimentos biológicos, un *Starbucks*, etc.), intentando guardar en la memoria las referencias espaciales, es completamente diferente de moverse aislado en un coche. El automóvil funciona como una barrera entre el cuerpo y el espacio, impide que las diferentes formas de disenso y choques nos alcance. Dentro de la máquina particular no tenemos que poner todo nuestro cuerpo y sus facultades en tensión (y relación) con el mundo exterior.

Dentro del autobús se vivía el murmullo de voces que tanto había encantado a los *flaneurs* de otra época. Era dentro del autobús, el transporte más popular, cuyo recorrido es el más extendido por el mapa de la gran capital (al contrario del metro, que llega a pocos y seleccionados barrios), en donde podíamos alcanzar las periferias, los barrios negros, los barrios chicanos, etc. El autobús era el lugar desde donde veíamos las tensiones que habitaban la ciudad. Una potencia siempre en tránsito.

Al bajar del autobús, los transeúntes buscaban sus destinos sin mirar a los lados y a medida que nos alejábamos de las grandes avenidas y cruzamientos, se veía cada vez menos personas en las calles. La vigilancia (las vayas eléctricas, las cámaras en las casas) crecía de modo directamente proporcional a la ausencia de miradas humanas y encuentros. Percibirse, de pronto, otro cuerpo, simplemente por ser un cuerpo que camina. Porque andar en una ciudad hecha para los coches y en donde andar es algo reservado a aquellos que, por los motivos que sean, no conducen (gente humilde, los sin techo, ciclistas, *skaters*, etc.) es un acto político y casi marginal. Caminar en Los Ángeles era hacer parte de los cuerpos que ocupan la ciudad desde la periferia o desde las brechas, con otros movimientos y ritmos que no son los del sistema. Cuerpos que ocupan las calles vacías y los huecos que la arquitectura moderna fue incapaz de habitar.

Los caminos fronterizos son caminos que se tocan y allí donde se tocan se tensionan de tal manera que crean un espacio interseectivo a su alrededor. Es muy probable que buena

parte de las características singulares de esos caminos, en ese punto tensionado, se vayan transformando en algo que ultrapasa la idea de uno mismo.

Gloria Anzaldúa, co-autora con Cherrie Moraga de *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* y autora de *Borderlands/La Frontera* (ANZALDÚA, 1981; 1987), fue una figura importantísima en la historia del feminismo americano. Su obra, tanto académica como de literatura, permite percibir la tensión entre idiomas, la violencia que representa callar un idioma frente a otro, de modificar las lenguas humanas. El lugar de Anzaldúa es la intersección.

Fue ella quien dijo que un poema alcanzaba su función cuando se rebelaba contra su creador y evocaba algo que estaba fuera de sí mismo, fuera del poema. Algo que él propio (el propio escribir) descubre y comparte generosamente con los lectores. Para Anzaldúa es la implicación de uno en el proceso (su nivel de ensimismamiento y desnudez) lo que hace que el texto hable de cosas que todavía no sabemos decir o pensar. En *Caminos Coexistentes* se vivió la experiencia y se relató lo vivido antes mismo de comprenderlo por completo.

#### **4.1.2 Cuerpo/Relatos/Mapas**

El proyecto *Mapas Coexistentes* (*Maps on Coexistence*) fue un ejercicio de deriva en el cual invité por convocatoria pública y privada, a que las personas que tuvieran interés en caminar conmigo propusieran paseos y me llevaran a conocer sus lugares favoritos de la ciudad. El proyecto buscaba activar los mapas de Los Ángeles por medio de los mapas afectivos de todos aquellos que aceptaron pasear conmigo.

Desde la práctica del senderismo vino la idea de que uno siempre está siguiendo a una persona o abriendo el camino para otra que viene detrás. Teníamos en mente los pasos que se acumulan en un camino, los atajos que inventamos sobre la marcha, los puntos de

incertidumbre. Aunque parezca banal, casi un lugar común, llevar a alguien para pasear implica escoger un lugar específico que se considera (por el motivo que sea) importante y activar recuerdos de las múltiples alternativas que guardamos en nuestra memoria. Un paseo es una responsabilidad de carácter micropolítico, pues en un paseo hay siempre la posibilidad de tensiones, confrontaciones y diálogos: hay un cuerpo que enseña, va delante, y otro que sigue, que se deja llevar. Enseñar un lugar es “abrir un lugar”, en el sentido heideggeriano que nos hace pensar el espacio.

Se tuvo en cuenta, también, la idea abordada por diferentes pensadores como Walter Benjamin o Giorgio Agamben de una pérdida de la capacidad de narrar las propias experiencias. Benjamim, en su ensayo *Experiencia y Pobreza* (original de 1933)<sup>131</sup> comentaba la curiosa sensación de embarazo que surge en un grupo cuando se le pide a alguien que comparta un relato con los demás. Giorgio Agamben dirá, resonando con el pensamiento benjaminiano, que el discurso sobre la experiencia, en la actualidad, debe hacer constar sobre la imposibilidad de hablar realmente desde la experiencia propia:

Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: (...) la incapacidad de tener y transmitir quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo. (AGAMBEN, 2007, p. 7)

Tal pérdida de la capacidad de contar cuentos, relatar el espacio, de describirlo desde el punto de vista propio, está fuertemente relacionada con el distanciamiento en relación a todo lo que nos es extraño. La urbanista Paola Berenstein Jacques amplía sobre esta idea, en *Elogio aos Errantes* (2012):

---

<sup>131</sup> Véase: BENJAMIN, Walter (1933). “Experiência e pobreza”. En: BENJAMIN, Walter (1994). *Obras escolhidas. Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

Podemos ver en los textos de Walter Benjamin, una diferenciación clara entre dos tipos de experiencia, pues son dos términos distintos en alemán: *Erlebnis*, la vivencia, el acontecimiento, una experiencia sensible, momentánea, efímera, un tipo de experiencia vivida, aislada, individual; y *Erfahrung*, la experiencia madurada, sedimentada, asimilada, que sería un tipo de experiencia transmitida, compartida, colectiva. La gran cuestión para Benjamin no estaría tanto en la pobreza de la experiencia vivida, como en Agamben, sino en la incapacidad de transformarla experiencia acumulada, colectiva (*Erfahrung*), o sea, de transmitirla. (JACQUES, 2012, p. 18)<sup>132</sup>

*Mapas Coexistentes*, al funcionar como una invitación para dar un paseo, pedía de los participantes que me llevaran a algún lugar de su elección y, lo que era más valioso, pasearan y conversaran conmigo. La conversación en sí ya era una manera singularizante de posicionarnos en el espacio. En las conversaciones, algunos discursos se veían contruidos desde intereses y saberes científicos o políticos del lugar (desde la arquitectura o el urbanismo) exponiendo en ellos muchas nociones provenientes de un discurso oficial del conocimiento. Otros discursos en cambio, hablaban desde un *yo* que recordaba el lugar, fuese desde experiencias vividas o experiencias transmitidas históricamente, en un gesto micropolítico que activaba discursos heredados, discursos que resistían al pasar del tiempo. Todos, en algún momento del paseo, asumieron la posición del guía que detalla el espacio, que explica las principales atracciones, los puntos de mayor interés (turístico o personal), de algún modo justificando su elección. Nuevamente, pasear se confirmaba como un gesto de gran responsabilidad y eso se percibía en el discurso del guía del paseo.

---

<sup>132</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “Podemos notar nos textos de Walter Benjamin, uma diferenciação clara entre dois tipos de experiência, pois são dois termos diferentes em alemão: *Erlebnis*, a vivência, o acontecimento, uma experiência sensível, momentânea, efêmera, um tipo de experiência vivida, isolada, individual; e *Erfahrung*, a experiência maturada, sedimentada, assimilada, que seria um tipo de experiência transmitida, partilhada, coletiva. A grande questão para Benjamin não estaria tanto no depauperamento da experiência vivida, da vivência, menos ainda na sua destruição, como em Agamben, mas na incapacidade de transformá-la em experiência acumulada, coletiva (*Erfahrung*), ou seja, de transmiti-la.”. Véase: JACQUES, Paola Berenstein (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA. (p.18)



Como seguidora en un sendero, yo prestaba atención a cada palabra dicha, a cada información que me conectara al lugar, a las cosas alrededor. Mi esfuerzo consistía en dibujar un mapa mental y afectivo del paseo, el cual estaría inevitablemente siempre ligado a la persona con quien había paseado. Los participantes, posteriormente al paseo, tenían que dibujar un mapa que representase el trayecto. Simultáneamente, también yo dibujaba un mapa y escribía una memoria. El conjunto de esas memorias fueron publicadas en el libro *You Can Touch Whatever is in your Way*<sup>133</sup>.

Estos mapas de Los Ángeles, producidos en una época de adaptación y convivencia, no pueden orientar a nadie que quisiera moverse objetivamente por la ciudad, pues no obedecen a las reglas matemáticas y precisas del campo de la cartografía oficial. Cómo fragmentos de memoria, que captan el espacio andando colectivamente, no permiten una lectura científica del lugar, sino solamente una lectura igualmente personal. Son mapas para ser leídos por medio de códigos singulares, traducidos y traducibles. Esos mapas vívidos, experienciales, de trazado más o menos rápido, consiguen desorientar el mapa oficial de la ciudad que es impuesto. "De esta manera, el mapa se transforma en una autobiografía gráfica, un memorial espacial de una persona, porque él recupera el tiempo en el espacio y el espacio en el tiempo, reconstruyendo la memoria del pasado" (SEEMANN, 2012, p. 84).<sup>134</sup>

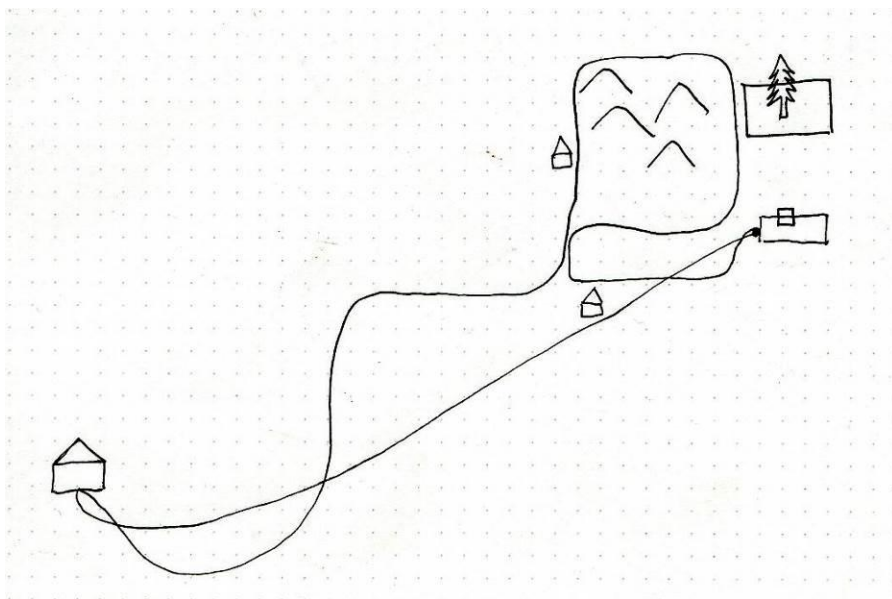
Uno de los recuerdos del proyecto, que ayudan a reconstruir su historia, es el correo electrónico del artista californiano Santos Vázquez, en respuesta al anuncio:

---

<sup>133</sup> Pese a que sólo se imprimieron 15 copias de artista, la publicación está subida en línea y abierta al público: [https://issuu.com/sofiabauchwitz/docs/you\\_can\\_touch\\_whatever\\_is\\_in\\_your\\_w\\_7cfe85ca8e2c53](https://issuu.com/sofiabauchwitz/docs/you_can_touch_whatever_is_in_your_w_7cfe85ca8e2c53)

<sup>134</sup> (Traducción de la autora). Cita original: "Dessa maneira, o mapa se torna uma autobiografia gráfica, um memorial espacial de uma pessoa, porque ele recupera o tempo no espaço e o espaço no tempo, reconstruindo a memória do passado". Véase: SEEMANN, Jörn (2012). "Tradições Humanistas na Cartografia e a Poética dos Mapas". En: MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. (orgs.). *Qual o espaço do lugar? Geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (p.84)

Hola Sofia, puedo participar de tu proyecto si quieres... Hice una lista de mis lugares favoritos...algunos han cambiado...pero otros continúan siéndolo... algunos ya no existen...Es raro que nunca haya pensado realmente en mis lugares favoritos... existen casi solamente en un campo del subconsciente... y tienen que ver con el tiempo también... cosa que también nunca se me ocurrió... que el tiempo les haya dado significado. (VÁZQUES, Correspondencia personal, 13.07.2015)<sup>135</sup>



(Mapa hecho del paseo con Santos Vázquez para el proyecto *You Can Touch Whatever is in your Way*, 2015)

Habiendo nacido en el seno de una familia latina, en el barrio mexicano de *Boyle Heights*, Santos y yo coincidíamos en intentar hablar el español, como una segunda lengua que abrazábamos desde nuestras infancias. Mis paseos con el artista consistieron en andanzas por *Boyle Heights* al este de Los Ángeles. A través del relato del artista pude hacerme una imagen de lo que había sido el barrio y contrastarlo con lo que veía en la

---

<sup>135</sup> (Traducción de la autora). Cita original: “Hi Sofia, I can participate in your project if you’d like.... made a list of my favorite places... some have changed... but some remain... some don’t exist any longer... Strange that I never really thought about my favorite places... they just exist almost in this subconscious realm... and they have to do with time also.... which I also never thought about... that time has given meaning to them...”. Para más información, véase: <http://www.sofiabauchwitz.com/You-Can-Touch-Whatever-is-in-Your-Way>

actualidad. El hecho de que la gentrificación todavía no haya conseguido despojar a *Boyle Heights* de sus características mestizas, es señal de que hay fronteras que resisten.



(Mapa hecho por Santos Vázquez para el proyecto You Can Touch Whatever is in your Way, 2015)

En otro paseo, Anthony Carfello, arquitecto de formación, propuso un recorrido desde el barrio de *Koreatown* hasta el de *Hancock Park*. “Me fascina este trayecto debido al gigantesco cambio de clase social y riqueza que ocurre en tan solo 15 minutos de paseo” (CARFELLO, 2015). En la medida en que dejábamos *Little Bangladesh* y *Koreatown* detrás y nos aproximábamos a los barrios de clase alta de *Hancock Park*, Carfello iba señalando los cambios urbanísticos y culturales que íbamos experimentando. Veíamos cómo las aceras para peatones daban lugar a largos y ornamentados jardines. El área del paseo público se hacía cada vez más estrecha, notábamos cómo los muros de las casas se hacían más altos y más verdes, y como las placas de seguridad electrónica se multiplicaban. Los transeúntes iban quedando en el pasado y un silencio nos cercaba.

En los 40 minutos de caminata desde *Little Bangladesh*, dando la vuelta por *Hancock Park* para volver por *Wilshire Boulevard*, en dirección otra vez a *Koreatown*, pudimos ver cómo la mezcla de culturas e idiomas cedía lugar a grandes mansiones y anchas calles llenas de jardines de flora exótica, no-nativa de una zona desértica como la de Los Ángeles. Observando todos aquellos jardines exuberantes, era difícil creer que nos encontrábamos en una ciudad que sufría, en ese momento, de una grave sequía.

En una de esas calles, a la altura del *Windsor Boulevard*, había un letrero para los forasteros: “Conduzca como si sus hijos vivieran aquí”. Sabían que no vivíamos allí, pero no sabían que podíamos llegar a pie.

### 4.1.3 Piedra/Camino/Cuerpo

La imagen de la piedra tuvo gran importancia a la hora de pensar el espacio *Caminos Coexistentes*. El poema del poeta moderno brasileño Carlos Drummond de Andrade, sobre una piedra que encontró en medio de su camino, fue crucial a la hora de sintetizar el argumento de que, como cuerpos en el mundo estábamos siempre en contacto con otros cuerpos (vallas, personas, piedras). Este poema nos hizo entender con facilidad cuestiones de alteridad y coexistencia. Partiendo de ahí, consideramos oportuno retomar la idea del cuerpo y del mundo como mapa, para que se pueda entender qué cambios ocurren cuando un mapa (caminante) toca otro mapa (piedra).

Nunca me olvidaré de ese acontecimiento en la vida de mis retinas tan fatigadas. Nunca me olvidaré que en medio del camino había una piedra. Había una piedra en medio del camino. En medio del camino, había una piedra. (DRUMMOND DE ANDRADE, 1928)

El evento de encontrarse una piedra en el medio del camino es descrito como algo inolvidable, algo que quedará para siempre grabado en la memoria. Cualquier otro evento

de la misma índole nos hace reflexionar sobre lo que significa estar en el mundo, conviviendo con las adversidades y con los demás cuerpos. Al caminar con piedras en los zapatos nos damos cuenta de las cualidades del zapato que llevamos y de la incómoda facilidad con la cual se clavan las pequeñísimas rocas en nuestros pies. Al avistar una roca demasiado escarpada en mitad de nuestro sendero tenemos que decidir el próximo paso, repensar el camino. Sea contornar el obstáculo o subir por él, la roca está ahora presente en nuestro relato. Tenemos opciones limitadas: o nos acostumbramos a la pisada molesta o nos sacamos los zapatos para vaciarlo de piedras. Ese tiempo para el otro (la piedra) es ahora parte del relato.

Durante nuestra investigación, el estudio del caminar se centró mucho más en las formas coexistentes de habitar, en las maneras que suponían una contaminación en el espacio habitado, que en mapear el espacio mismo. Fue necesario vivir la tensión de cuerpos que se chocaban para entender que oír música y hablar se relacionan con el caminar como gestos políticos y belicosos, justamente porque son gestos que conciernen a la frontera. Andar es, o debería ser entendido así, algo mucho más complicado que mantenerse de pie y alternar las piernas de forma rítmica. Como explica Elias Canetti, en *Masa y Poder*<sup>136</sup>, andar también tiene que ver con lo que se escucha y cómo nos relacionamos con ello:

El ritmo es originalmente un ritmo de los pies. Todo hombre camina, y como camina sobre dos piernas y con sus pies golpea alternadamente sobre el suelo, ya que sólo avanza si cada vez vuelve a golpear, se produce, sea o no su intención, un ruido rítmico. Los dos pies nunca pisan con la misma intensidad. (...) El hombre ha prestado siempre atención a los pasos de otros hombres; con toda seguridad estaba más pendiente de ellos que de los propios. (...) La escritura más temprana que aprendió a leer fue la de las huellas: era una especie de notación musical rítmica que siempre existió; se imprimía en el suelo blando, y el hombre que la leía

---

<sup>136</sup> CANETTI, Elias (1981). *Masa y Poder*. Barcelona: Muchnik Editores. (p.26)

asociaba con ella el ruido de su origen. (...) Los hombres querían ser más ahora, en este preciso lugar, en éste momento. (...) Expresaban todo esto en un determinado estado de excitación común que designo como masa rítmica o palpitante. El medio para ello fue en primer lugar el ritmo de sus pies. (...) Los pasos, que se suman de prisa a los pasos, simulan un número mayor de hombres. (...) Todas las masas palpitantes tienen — precisamente gracias a este ritmo que predomina en ellas— algo parecido. (CANETTI, 1981, p.26)



(Foto del equipo nueva zelandés de rugby, *All Blacks*, en una de sus primeras presentaciones del *haka* antes de un juego contra Australia, ca. 1932)

Una vez incorporadas estas nuevas verdades, pareció interesante practicar la coexistencia como una realidad del cuerpo que sale a caminar, y que camina consciente de las piedras en el camino, aprendiendo a desviarlas. Un cuerpo consciente de los sonidos que cada persona provoca en el mundo y la potencia con que esos sonidos que realizamos afectan a los demás (consciente de la violencia de los gestos). Un cuerpo consciente de que caminar es, hoy en día, una manera atávica de habitar el espacio y el cuerpo como espacio.

Uno de los proyectos ideados junto a *Caminos Coexistentes* fue una guía de ejercicios básicos de danza, que pudieran responder o ensayar soluciones a la pregunta de ¿cómo estar con el Otro en el espacio? La guía de ejercicios se llamó *Guía para Aprender a Caminar* (*A Guide: How to learn to walk*). Su nombre no tenía un tono juguetón, aunque pareciera ingenuo. Naturalmente, la gran mayoría de nosotros hemos aprendido a

mantenernos en equilibrio sobre las dos piernas al cumplir nuestro primer año de vida. *Guía para Aprender a Caminar* fue pensado como una serie de propuestas de improvisación de danza, que deberían ser realizadas diariamente. La guía se publicó como propuesta abierta a la participación. La danza, en esta propuesta, experimentaba encuentros, desencuentros y gestos.

*Guía para Aprender a Caminar*

**Ejercicios para pensar el Cuerpo**

Ejercicio del toque (inducción)

Ejercicio de Resistencia (Oposición)

Ejercicio de la Frontera (Contaminación)

**Ejercicios para pensar el Caminante: cuerpos formateados**

Caminar rápido

Caminar despacio

Caminar Desviándose

Parando y retomando la andanza

**Ejercicios para pensar el Errante: cuerpos erráticos, vagabundos**

Cuerpo pegado al suelo

Cuerpo con aversión al suelo

Cuerpo desequilibrado

**Ejercicios para pensar el Espacio**

El suelo como plano

El suelo como línea

El suelo como esfera

El espacio asimétrico

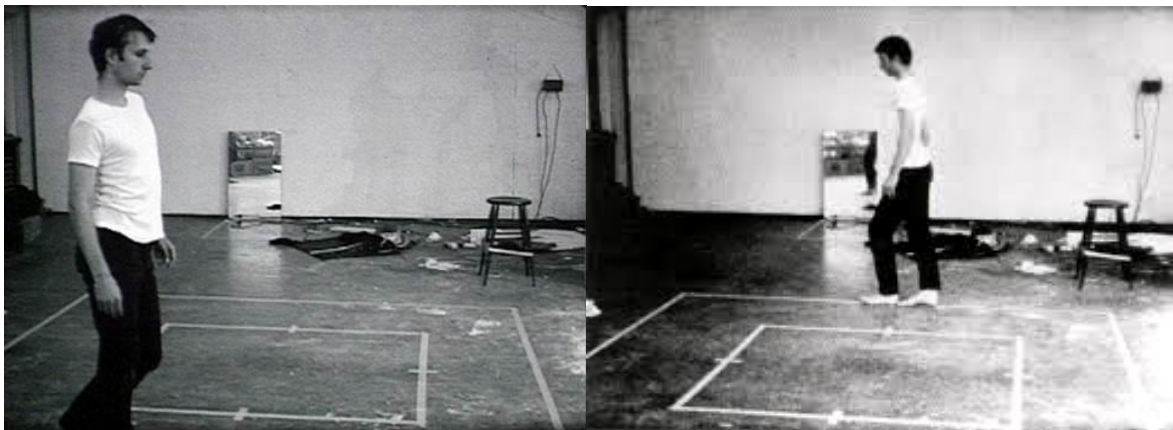
En una práctica sobre el tema, el *Suelo como Línea*, Monica Rizzolli y yo construimos una línea por la que deberíamos caminar, con los ojos cerrados, un pie después del otro y siguiendo las indicaciones de nuestra compañera: *Sigue, Para / Walk, Stop*. *Walk* era un comando afirmativo que invitaba a seguir en la línea, *Stop* un comando negativo que



indicaba que la línea cambiaba de dirección. Al escuchar *Stop*, el cuerpo tenía que parar su movimiento y pensar lo que significaba ese comando: la línea que se dibujaba mentalmente hasta entonces se interrumpía, para ganar otra dirección, y era el cuerpo, los pies, la punta de los dedos, que intentaban hacer salidas para ese bloqueo. *Walk* indicaba que habías vuelto a la línea y que podías volver a andar, y a dibujarla mentalmente. El ejercicio era un guiño a Bruce Nauman y su acción *Walking in an exaggerated Manner*, realizada en 1967. Nauman caminaba dentro de su estudio, a lo largo de un recorrido compuesto por líneas marcadas en el suelo, exagerando los modos del caminar en su acción.



(Ejercicio de *Caminar Despacio* y *Cuerpo Desequilibrado*, respectivamente, *Guía para Aprender a Caminar*, 2015)



(*Walking in an exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, Bruce Nauman, 1967)



La enunciación que se hacía dentro del ejercicio *Suelo como línea*, que controlaba el espacio y que guiaba a un cuerpo por él, remitía a lo que Michel de Certeau veía en la enunciación que dibuja mapas, sus “aquí” y “allás”. (CERTEAU, 2000).

En el marco de la enunciación, el caminante constituye, con relación a su posición, un cerca y un lejos, un aquí y un allá. Debido a que los adverbios aquí y allá son precisamente, en la comunicación verbal, los indicadores de la instancia locutora - coincidencia que refuerza el paralelismo entre la enunciación lingüística y la enunciación peatonal-, hace falta agregar que esta marca (aquí, allá) necesariamente implicada por medio del andar e indicativa de una apropiación presente del espacio mediante un "yo", tiene igualmente como función implantar otro relativo a este "yo" e instaurar así una articulación conjuntiva y disyuntiva de sitios. (...) De la enunciación peatonal que de esta forma se libera de su transcripción en un mapa, se podrían analizar las modalidades, es decir, los tipos de relación que mantiene con los recorridos (o "enunciados") al asignarles un valor de verdad (modalidades "aéticas" de lo necesario, de lo imposible, de lo posible o de lo contingente), un valor de conocimiento (modalidades "epistémicas" de lo cierto, de lo excluido de lo plausible o de lo impugnable) o en fin un valor concerniente a un deber hacer (modalidades "deónticas" de lo obligatorio, de lo prohibido, de lo permitido o de lo facultativo). El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que "habla". (DE CERTEAU, 2010, p.112)



(Línea-Trayecto para ejercicio *Suelo como Línea*, BAUCHWITZ/RIZZOLLI, 2015)



(Fotogramas de vídeo, *Suelo como Línea*, BAUCHWITZ/RIZZOLLI, 2015)<sup>137</sup>

## 4.2 Fronteras y Estados de Sitio

*Fronteras y Estados de Sitio* nació de una necesidad metodológica de madurar una cartografía de artistas que provinieran, en un primer momento, de una red personal de contactos. Los artistas deberían ser brasileños o españoles, o de cualquier nacionalidad, siempre que realizasen sus trabajos en estos territorios (Brasil o España). El objetivo principal era mapear artistas que manifestasen una manera errante de pensar la práctica artística o que tuvieran proyectos u obras que motivasen cuestiones sobre las nuevas poéticas contemporáneas.

Desde el principio, nos interesó pensar los resultados del proceso de mapeado como un dispositivo. Aunque Foucault no haya dejado una definición cerrada para el término “dispositivo”, otros pensadores han dedicado su tiempo a ello. Para Deleuze, un archivo es un dispositivo que provoca la visibilidad de un discurso; Agamben, a su vez, atribuye al dispositivo la capacidad de moldear y orientar el comportamiento humano frente a

---

<sup>137</sup> El vídeo del ejercicio puede ser visto en: [www.youtube.com/watch?v=vFfF7sEzSaM](http://www.youtube.com/watch?v=vFfF7sEzSaM)

determinada información. El Colectivo (grupo multidisciplinar de investigadores del Programa de Estudios Independientes del MACBA), explicando el proceso curatorial de *Re.act Feminism: A Performing Archive* (exposición realizada en la Fundación Antonio Tapiés entre 2012 y 2013), comentaba que un archivo es un dispositivo verificador que se activa por reglas provisionales, que cambian conforme la lectura de sus elementos invita al manoseo, al juego, a la performance.<sup>138</sup>

En *Fronteras y Estados de Sitio*, la cartografía de artistas fue entendida muchas veces como un archivo que era puesto sobre la mesa, con una serie de reglas iniciales, para que los lectores pudiesen performatizar sus propios discursos mientras leían y jugaban con él. Su proceso de reconocimiento (de las poéticas y cuestiones que queríamos mapear) se parecía en algunos requisitos al de un inventario, lo que, desde nuestro punto de vista, pedía una deconstrucción mínima.

Inventariar supone dar nombres y números a objetos o imágenes de una colección. Tal práctica, tradicionalmente, presupone el silencio al cual el objeto está destinado. Inventariar, indefectiblemente, se resume a ordenar una cuestión compleja al señalarle números o signos que faciliten su comprensión o su lectura. Como dijo Ana Mattos Porto Pato, en *Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3a Bienal da Bahia* (2015), haciendo referencia a su papel como curadora en la mencionada Bienal, es de gran importancia repensar los inventarios y los lugares dedicados al archivo, de forma que consigan ir más allá del ejercicio de publicitar informaciones. A la hora de pensar el lugar urge desestabilizar los mecanismos de silenciamiento, de tal manera que al tener acceso al archivo se pueda reafirmar su carácter de dispositivo de toma de conciencia, diluyendo así

---

<sup>138</sup> Sobre dispositivo e archivo, véase: DELEUZE, Gilles (1990). “¿qué es un dispositivo?”. En: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa; Agamben, Giorgio (2011). “¿qué es un dispositivo?”. En: *Revista Sociológica*, vol. 26, n. 73. (pp. 249-264); EL COLECTIVO (2014). “Re-performing the archive: a feminist act”. En: GUASCH, Ana M. F; JIMÉNES DEL VAL, Nasheli (eds) (2014). *Critical Catography of art and visibility in the global age*. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle.

la caduca idea de que los archivos, sus inventariados y catalogaciones, salvaguardan una verdad fija.

Debido a esto, la imagen de cartografía para el proyecto *Fronteras y Estados de Sitio* nos pareció la más adecuada. Los artistas participantes no eran archivados como registros neutros, aislados del paso del tiempo, sino como partes integrantes de un mapa. Estos artistas eran considerados territorios en expansión.



(Exvotos de la colección particular de Antônio Marques, Rio Grande do Norte, 2014-2015)

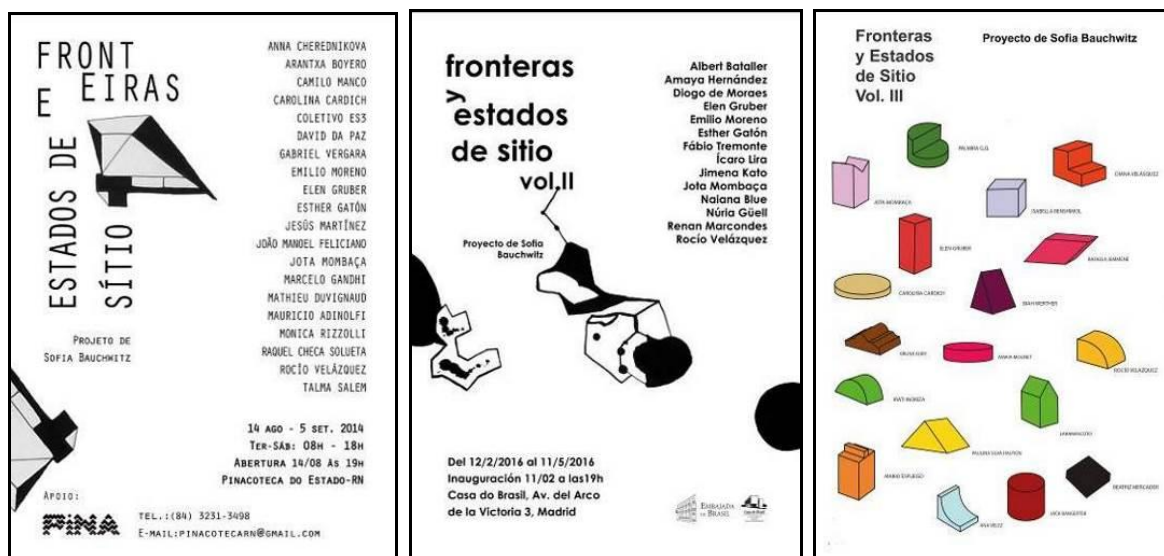
Entre 2010 y 2011, como parte de mi iniciación científica en torno a la cultura popular brasileña<sup>139</sup>, estuve involucrada en el inventariado de una colección de exvotos religiosos<sup>140</sup>. Recuerdo que aparte de numerar cada pieza, había que describirla, pero no sólo su estructura (un pie sin un dedo, un brazo enfermo, una cara sin boca) o sus materiales (barro, esmalte, madera), sino lo que la pieza podía decirnos de su propia historia. Era necesario crear el testimonio del objeto que se inventariaba, hablar por él, como un testigo. Inventariar los exvotos dejó de ser una repetición mecánica movida por una demanda (ordenar, dar nombre y asignar números) y se convirtió en un proceso inventivo de

---

<sup>139</sup> Fui becaria del programa de becas de iniciación científica del CNPq asociada a la investigación del Prof. Dr. Everardo Ramos, sobre cultura popular. El proyecto: *Grabado Popular: La vez de los olvidados y abandonados*.

<sup>140</sup> La Colección del coleccionista de arte popular, Antônio Márques, dio lugar a lo que hoy es el *Museo Casa dos Milagres*, que ocupa la antigua capilla que antes fuera la cárcel pública de la ciudad de Natal (Rio Grande do Norte, Brasil) y que es actualmente el Centro de Turismo de la ciudad.

contextualización, que dotaba de sentido y voz (gracias al relato) a estos objetos enmudecidos.

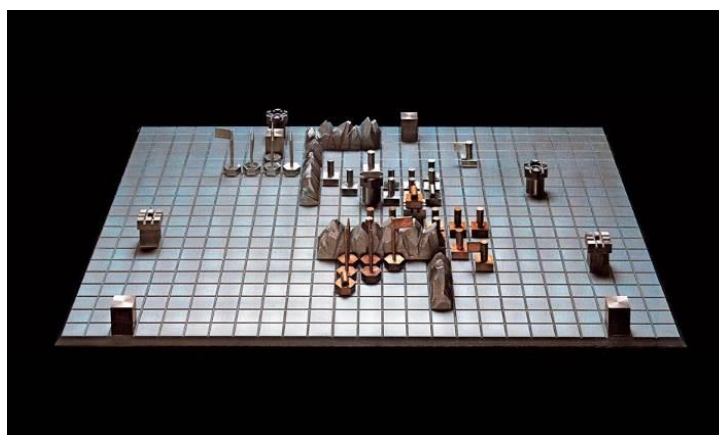


(Carteles de *Fronteras y Estados de Sitio* Vol. I (Pinacoteca do Estado do RN, Natal, Brasil - agosto de 2014), *Fronteras y Estados de Sitio* Vol. II (Centro Cultural Casa do Brasil, Madrid - febrero de 2016) y *Fronteras y Estados de Sitio* Vol. III (C Arte C, Madrid, julio de 2016), respectivamente)

Desde esta posición, *Fronteras y Estados de Sitio* se ideó como un espacio interdisciplinar, de carácter híbrido e interseccionista, que se distanciara de la forma tradicional de exhibir imágenes. La idea central era exponer textos en torno a un artista y a su obra. Se adjuntaban al dossier los documentos oficiales cedidos por el artista (el currículum, el *statement*, la biografía) y una memoria escrita por mí, que posibilitaban una aproximación desde lo personal e íntimo<sup>141</sup>. El conjunto de textos era expuesto junto a una serie de conceptos que el público podía asociar al artista. Cada artista tenía una representación cartográfica, o de carácter cartográfico, una imagen que le representaba, sobre la cual se colocaban las asociaciones conceptuales.

<sup>141</sup> En *Fronteras y Estados de Sitio* vol. I y II, ediciones que funcionaron con el formato de dossier, las memorias escritas empezaban con: “Cómo siento y recuerdo...” y “Cómo siento...”, respectivamente. El formato juego de la tercera edición acabó incorporando otras dinámicas menos afectivas y más dialógicas.

La participación del público era una variable legítima a la hora de pensar dichos conceptos y proponer alternativas a la crítica de arte profesional. El público leía esos dosieres y marcaba los mapas de cada artista, o jugaba con las cartas (que contenían los discursos), poniendo en práctica sus propias reflexiones a la vez que verifican las mías. Buscando la mejor participación posible y el mayor comprometimiento por parte del público, se llegó al formato de la última edición del proyecto, un juego de mesa, que confirmaba el carácter lúdico<sup>142</sup> que venía siendo ensayado desde la primera edición.



(Juego de Guerra, Guy Debord, 1965)

Una vez dentro de la dinámica del mapeo o del juego, no cabía cuestionar la validez de las asociaciones hechas por el público, fuese éste profesional o no. El gesto de por sí, de decidir asociar  $x$  a  $y$ , mostraba una política del individuo, que sin tomar en cuenta las fuerzas que estimulan las estructuras verticales del sistema, deja la marca de su reflexión. El interés en la participación del público (que asociando lo leído con los conceptos expuestos en cada edición, confirmaban o debilitaban convicciones, ofreciendo nuevos puntos de vista) no era, ciertamente, de carácter científico. Por lo menos, no desde el discurso

---

<sup>142</sup> Johan Huizinga (2001) señala la importancia que el juego y lo lúdico tienen para la construcción social y civil. Véase más en: HUIZINGA, Johan. (2000). *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva; SICART, Miguel. (2014). *Play Matters*. London: The MIT Press.



científico que deslegitima el gesto de desvío producido por el Otro, y sí desde una ciencia no masculina.



(Vistas de los dosieres de artistas en *Fronteras y Estados de Sitio vol. I*, Natal, Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, 2014)

En relación al lenguaje dominante en nuestra sociedad, claramente masculino, Luce Irigaray (1992) dice que:

Cuanto más establecen su dominio las culturas patriarcales, más carecen de verificación individual los sistemas de comunicación e intercambio, convertidos en asuntos de expertos y especialistas. Ahí reside una de las causas de la angustia del mundo contemporáneo. La mayor parte de la gente no sabe ya lo que es verdadero, y abandona su derecho a la apreciación personal. Obedece a aquellos o aquellas que supuestamente saben más, ya se trate de competencias culturales o sociales o, más subrepticamente, de manipulaciones de ciertos modelos de identidad a través de la publicidad, de ciertos medios de comunicación, del arte, etc. (IRIGARAY, 1992, p. 25)

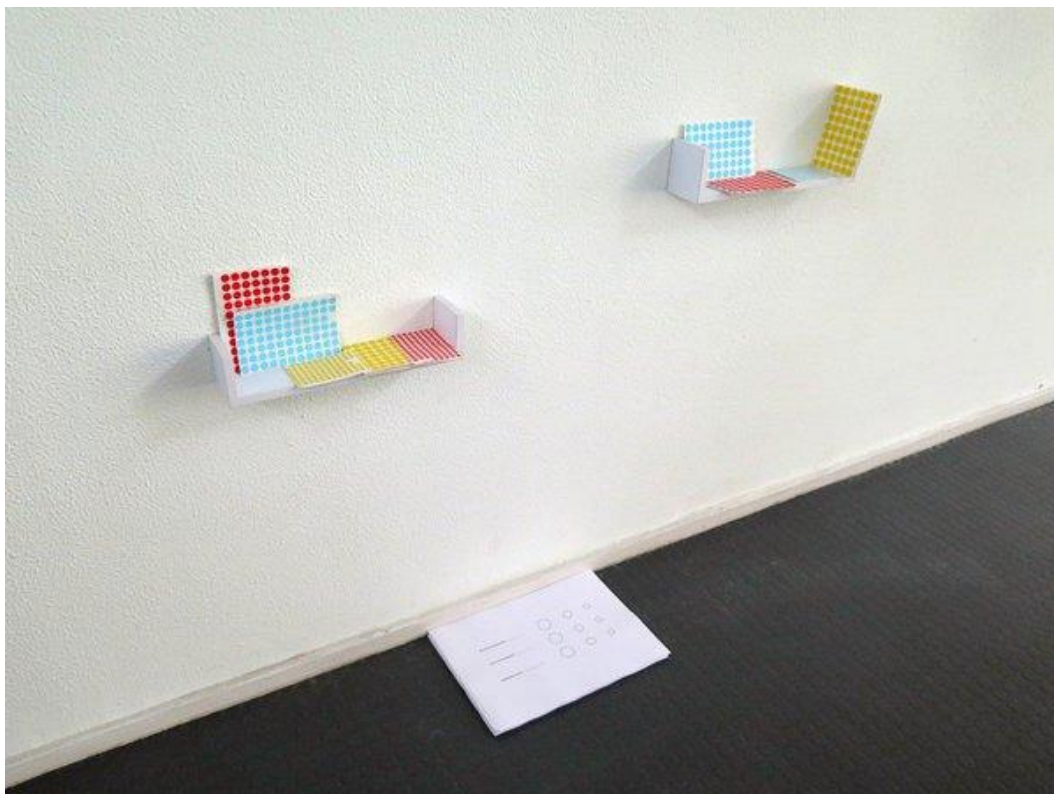
El proceso de mapeo no respondió a un criterio cerrado, pues a medida que la investigación avanzaba, las certezas que conformaban el discurso de cada volumen iban cambiando. Desde mi lugar como artista investigadora asumí, como herramienta cartográfica, el ensayo, lo que permitía que el proyecto fuese también validado por sus equívocos e insistencias. En *Fronteras y Estados de Sitio Vol. I* participaron 20 artistas, en *Fronteras y Estados de Sitio Vol. II*, 14 artistas y en *Fronteras y Estados de Sitio Vol. III* (la única edición con convocatoria pública) 18 artistas. Con periodicidad anual, cada edición experimentó una postura singular frente a los textos presentados y a la activación de los conceptos asociados por parte del público, así como a la adecuación del espacio para lograr un entorno de lectura y de crítica eficaz. Se pudieron experimentar distintos formatos de exposición, distintas voces y tonos, distintas leyendas conceptuales y distintas curadurías de artistas, que fueron dando forma al cuestionamiento sobre el discurso como herramienta de legitimación.

Fue junto al lanzamiento del tercer volumen de *Fronteras y Estados de Sitio* (julio de 2016) que se ideó una plataforma virtual<sup>143</sup> para depositar toda la información recolectada del proyecto. Se pudo reunir así, en carpetas (a modo de archivo) información de cada uno de los artistas que habían participado en las versiones anteriores y se abrieron, en consecuencia, estos discursos y debates a un público más extenso, que naturalmente expandía los mapas propuestos.

---

<sup>143</sup> En: [www.fronterasyestadosdesitio.wordpress.com](http://www.fronterasyestadosdesitio.wordpress.com)

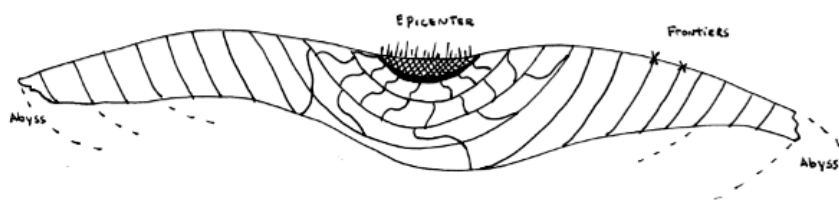




(Vistas de *Fronteras y Estados de Sitio vol. II*, Madrid, Centro Cultural Casa do Brasil, 2016)



(Vista del juego de mesa para *Fronteras y Estados de Sitio Vol. III*, Centro de Arte Complutense, 2016)



## FRONTERAS Y ESTADOS DE SITIO / FRONTIERS AND STATES OF SIEGE / FRONTEIRAS E ESTADOS DE SITIO

PROYECTO CARTOGRAFICO E ITINERANTE DE SORIA BAUCHWITZ



### JOÃO MANOEL FELICIANO

Fronteiras y Estados de Sitio vol. I João Manoel Feliciano Statement João Manoel Feliciano Para Sofia Porto Bauchwitz Porque eu faço arte? Porque em arte eu faço essas coisas? Eu não sei por...

Siga a jornada



### ELEN GRUBER

Fronteiras y Estados de Sitio vol. III - Vejo nesse caminhar por entre as muitas possibilidades que existem estão por existir - de gêneros, idiomas, disciplinas, suportes, um caráter de interseção que...

Siga a jornada



### ROCÍO VELÁZQUEZ

Fronteiras y Estados de Sitio vol. III 1-3 pensamos a partir de la imagen del mapa, ¿cómo pensar nuestra "trayectoria" si nuestras líneas son tantas y tan mezcladas? ¿Sería el discurso...

Siga a jornada



### CAROLINA CARDICH

Fronteiras y Estados de Sitio vol. III Statement My background comes from two interrelated ways. On one side my postgraduate studies in fine arts and secondly my background as a biologist. Working...

Siga a jornada



### DIANA VELÁZQUEZ

Fronteiras y Estados de Sitio vol. III Bio Su última exposición individual corresponde a Andar em outra coisa, realizada en la ciudad de Madrid en 2013. Entre las exposiciones colectivas en...

Siga a jornada



### JOTA MOMBAÇA

Fronteiras y Estados de Sitio vol. III Para Sofia, com atraso e com carinho. ¿Crees que adotas tu voz y discurso para mostrarte como artista? ¿Cómo afecta eso tu práctica y...

Siga a jornada



### IRATI INORIZA

Fronteiras y Estados de Sitio vol. III Bio Irati Inoriza Bilbao, 1992. Ha colaborado con Ormiston House (Limerick), Consonni (Bilbao), Nuvole Incontrid'arte y PRAC (ambas Palermo) y ha...

Siga a jornada



### BRUNX KURY

Fronteiras y Estados de Sitio vol. III Statement Minha obra é para não morrer sufocada, é contra embelezamentos de artista, é sobre tentativas, fracassos, distâncias e processos de criação com ditos lios...

Siga a jornada



(Captura de pantalla de la página de entrada de la plataforma de Fronteras y Estados de Sitio)

La función de la plataforma es mantener dichos perfiles activados públicamente y albergar las futuras ediciones del proyecto, permitiendo que la información de cada artista crezca conforme las percepciones de sus trabajos y palabras vayan mutando, admitiendo nuevos textos que completen el perfil de los artistas, independientemente de futuros lanzamientos del proyecto. Es decir, la función es la de marcar en un sitio (un mapa), la historia de *Fronteras y Estados de Sitio*, y todos los caminos que vaya tomando, tanto la cartógrafa como los artistas cartografiados.

En la plataforma se reúnen los textos y documentos enviados por cada uno de los artistas, así como otros escritos (producidos ajenos al proyecto) que modelen el tono de sus discursos. Estos textos pueden ser testimonios, entrevistas, artículos, o simples comentarios en redes sociales que potencializan los discursos. Además, todas las memorias críticas que fueron escritas para el primer y segundo volumen (para componer el discurso privado de los dossiers de artistas) fueron publicadas y, en la medida de lo posible, incluirán erratas y observaciones que acompañan el cambio que sufre mi propia *criticabilidad* respecto de los artistas.

Los documentos procesuales de creación de la identidad de cada volumen, los carteles y leyendas conceptuales, también se almacenaron con una breve explicación sobre sus funcionamientos. Se optó por el multilingüismo propio del proyecto, presentando la plataforma en los tres idiomas que hospedaron los discursos: el portugués, el español y el inglés. Este último como forma de hacer que el proyecto fuese entendido en una esfera más general. Sin embargo, cada dossier de artista mantuvo el texto de la manera en que fuera expuesto en su momento, sin imponer sobre el discurso una traducción<sup>144</sup>. Es un proyecto, por naturaleza, marcadamente ibero-americano.

---

<sup>144</sup> Esto también es una certeza abierta a nuevas mudanzas y es posible que en el futuro se opte, con el permiso de cada artista, por traducir los textos, y/o pedir en la invitación a un futuro volumen que los documentos vengán acompañados de una traducción.

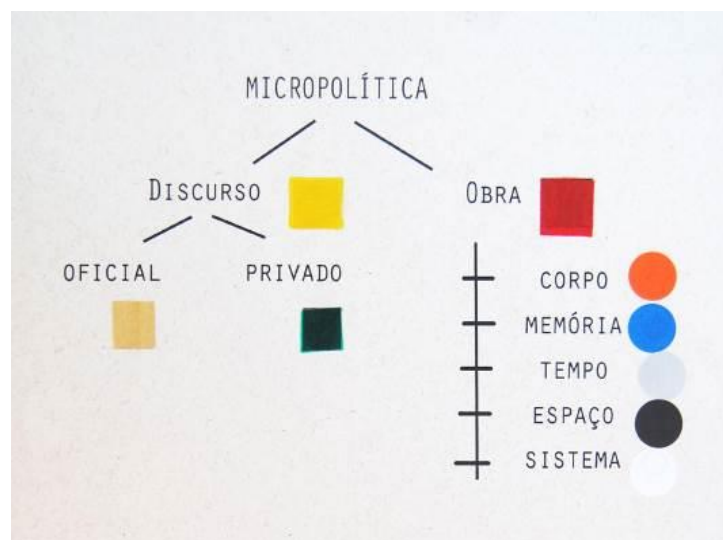
### 4.2.1 Características en proceso: tres ediciones de *Fronteras y Estados de Sitio*

La primera edición del proyecto, *Fronteras y Estados de Sitio vol. I*, ocurrió en agosto de 2014, en la Pinacoteca del Estado del Rio Grande do Norte, en la ciudad de Natal, Brasil. El formato se resumía a un dossier con un currículum vitae, un *statement*, una biografía, tres imágenes del trabajo de cada artista y una memoria-crítica, de mi autoría, en la cual se intentaba trazar las líneas que conectaban a los artistas entre ellos. La idea de mapa era todavía muy incipiente, pero nos aferró a la necesidad de mapear artistas que estuvieran entre los contactos más próximos, imponiendo a la muestra un carácter afectivo, que trataba de visibilizar artistas que no estaban, en aquel momento, suficientemente legitimados por el sistema.

En este punto del proceso, las líneas cartográficas (por ilustrar la idea de algún modo) salían de mí en dirección a los lugares que eran más próximos, buscando mapear territorios particulares o familiares. Así, la selección acabó tomando un direccionamiento también geográfico, buscando artistas en lugares en donde había vivido y trabajado, por tanto creado lazos y reforzando referentes. El proceso de mapeado comenzó en una esfera micro con intención de llegar a una esfera macro (la idea de un mapa ampliado, que excede las fronteras familiares).

Se tomó la posición del traductor no sólo al hacer públicas prácticas que no constaban en los archivos oficiales, sino también al tratar de transportar las estructuras del mundo del arte a un nuevo contexto y bajo una nueva forma. El filtro usado como guía para la

búsqueda de artistas, como para los conceptos que serían expuestos, fue el de *micropolítica*. Las obras o los discursos de los artistas deberían pasar por lo micropolítico<sup>145</sup>.

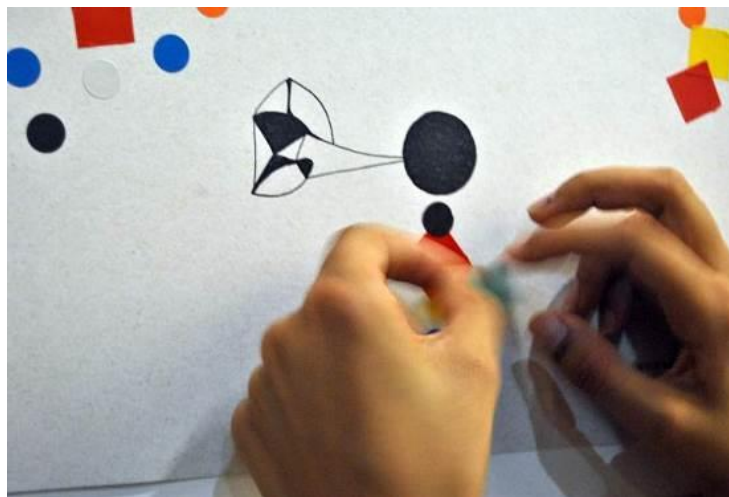


(Visión de la leyenda de colores: había una dicotomía entre ser micropolítico por el discurso textual y el discurso contenido en la obra que no se vería en el siguiente volumen)

El espacio para exponer los dosieres fue creado para incentivar sus lecturas e iniciar al visitante en un juego de mapeo. El visitante poseía una leyenda conceptual en donde cada idea estaba asociada a un color. Después de leer, debía marcar los mapas de los artistas con esos colores. El visitante podía comparar su percepción con la mía, ampliando o criticando, dejando sus notas y marcas en los mapas expuestos. La pregunta central fue: ¿por qué es *micropolítico*? Las posibilidades podían ser muchas y cada persona podía tener un juicio

<sup>145</sup> Micropolítica es un concepto que remite a una nueva actitud política del sujeto, enfocada en cuestiones específicas, singulares, cotidianas, muchas veces efímeras, afines con la realidad que se vive hoy como sociedad. Una vez que las grandes ideologías se difuman en una gran mentalidad capitalista, la Política, tal como la entendíamos (polarizada por tradiciones de pensamiento - centro/izquierda/derecha - y sus respectivos extremos), pasa a necesitar nuevos puntos de vistas y prácticas. El arte y la práctica artística pasan a ser lugares donde ensayar actuaciones de carácter político más allá de la idea de partidatismo. Una práctica micropolítica se fundamenta, pues, en un estado de atención constante hacia uno mismo (hacia lo pequeño, mínimo, micro), que conlleva un posicionamiento singular del cuerpo en relación a ese mundo en común, que marca y es marcado por el cuerpo que en él vive. Véase: CANTON, Katia. (2009). *Da Política às Micropolíticas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

distinto del mismo texto y del mismo artista. La yuxtaposición de colores en los mapas de cada artista sirvió, al final de la muestra, para contar la historia del diálogo entre el cartógrafo (artista), los artistas (territorios mapeados) y el público<sup>146</sup>.



(Registros de *Fronteras y Estados de Sitio* vol. I, Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, Natal, 2014)

Algo que surgió en la primera edición fue la cuestión sobre los textos enviados por los artistas. El hecho de que fueran expuestos en sus idiomas originarios, sin haber pasado por una homogeneización, fruto de la traducción al portugués, parecía hacer que la muestra no se percibiese como resultado de un criterio curatorial. Aun así, ese fue el criterio de todas las ediciones (y el criterio que prevaleció en la plataforma): permitir que los documentos de los artistas llegaran en cualquier idioma, no realizando sobre ellos ninguna modificación exterior (ni de forma o contenido, ni lingüística)<sup>147</sup>. De la misma manera, las imágenes recibidas no fueron alteradas, pues se entendían como parte del discurso artístico. Más de una vez nos impresionó el poco cuidado o atención a la hora de seleccionar los

---

<sup>146</sup> En el Apéndice se encuentra el listado de los artistas participantes de *Fronteras y Estados de Sitio* (vol. I y II) que mencionamos en la tesis. Cada artista viene asociado a los conceptos que le fueron atribuidos por los visitantes de la muestra.

<sup>147</sup> En el Apéndice se encuentran los dosieres de los artistas de *Fronteras y Estados de Sitio*, que mencionamos en la tesis, respetando como criterio la forma como éstos enviaron sus documentos.



documentos, pero insistimos en la idea de que era compromiso del artista decidir la forma en que respondía a la invitación a participar. Asimismo, al tratarse de un proyecto itinerante, se optó por escribir las memorias-críticas (así como la cartelería y la promoción gráfica del proyecto) en el idioma del país que albergara la muestra.



(Vistas de los mapas que representaban a los artistas antes de la inauguración, *Fronteras y Estados de Sitio vol. I*, Natal, Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, 2014)

La segunda edición del proyecto tuvo lugar en febrero de 2016, en la sala de exposiciones del Centro Cultural Casa do Brasil, en Madrid. En *Fronteras y Estados de Sitio Vol. II*, el mapeo asumió su ritmo propio y se alejó de lo afectivo, buscó encontrar a los artistas fuera de los contactos más cercanos, buscó extender las líneas más allá de mis áreas

de acción. La selección se hizo a través del análisis de las obras y por los discursos oficiales que podían ilustrar la idea del *artista errante* o por lo menos ideas de política con las cuales parecía urgente dibujar una nueva cartografía.



(Mapas intervenidos. Registros de *Fronteras y Estados de Sitio* vol. I, Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, Natal, 2014)

La noción de “nueva” que nos movió no fue la de lo inédito, sino la percepción de que incluso territorios anteriormente mapeados podían volver a componer la cartografía desde una nueva óptica, casi como nuevos territorios, una vez que el posicionamiento de la cartógrafa no era igual a lo que fuera. Así, de entre los catorce artistas invitados para el *Volumen II*, cinco ya habían estado en el primer volumen (Elen Gruber, Rocío Velázquez, Jota Mombaça, Esther Gatón y Emilio Moreno) y volvían a participar en este nuevo ensayo de conceptos y formas.

Interesaba seguir mapeando a estos artistas para reafirmar las líneas esbozadas en el primer volumen, como forma de extender la cartografía por los vínculos creados, vínculos que se acompañaban pese los cambios sufridos con el tiempo. Fue necesario, también,



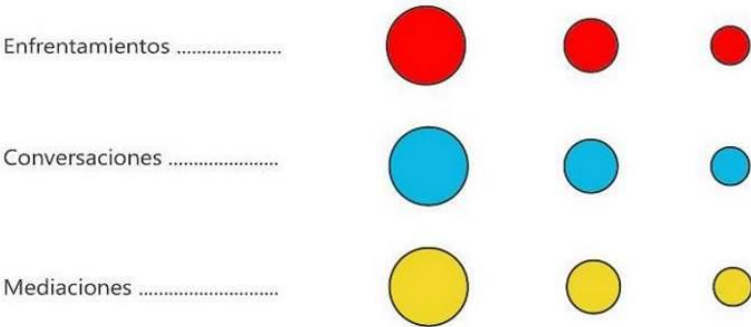
repensar el propio cuerpo de cartógrafo en relación a aquellos territorios, siempre cambiantes, que eran los artistas. Como cada nueva edición del proyecto traía consigo un nuevo punto de vista y ensayaba una nueva voz, lo que podría parecer ser una repetición aleatoria (o favoritismo), fue en realidad (siguiendo la metáfora que nos mueve) rehacer un camino conocido para descubrir si algo de la experiencia de ese trayecto había cambiado. De ser así, volver a cartografiarlo.



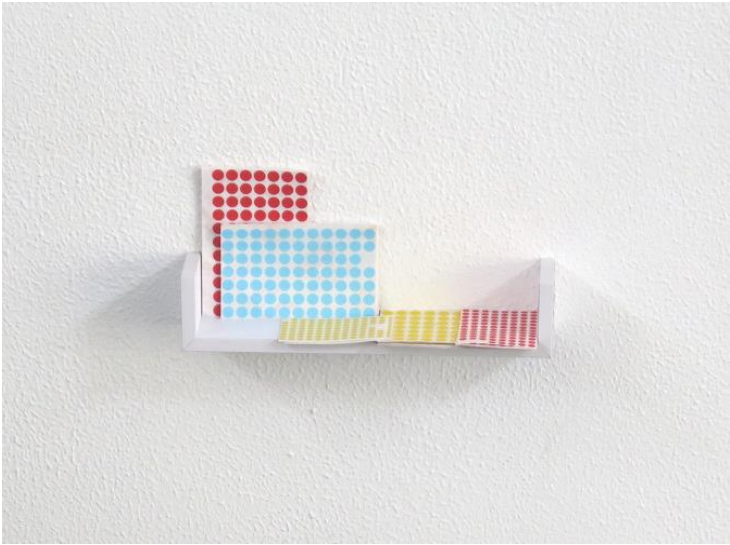
(Registros de *Fronteras y estados de Sitio* vol. II, Centro Cultural Casa do Brasil, 2016)

De manera general, el dibujo de la muestra trató de incorporar un *ethos cartográfico* más evidente a los elementos expuestos. Los dosieres de los artistas pasaron a ser los propios mapas sobre los cuales inscribir conceptos y se exhibían sobre una mesa. Desde lo alto, desde el punto de vista del cartógrafo que interpreta el paisaje, el conjunto de dibujos conformaban un mapa mayor. La imagen del cartógrafo sobre una mesa repleta de mapas o de un estratega mirando la representación de un territorio que quiere “conquistar” fue lo que se tuvo en mente. En la pared había una leyenda, como las leyendas de mapas de

riesgo<sup>148</sup>, con tres conceptos que situaban a todos los análisis escritos: Enfrentamientos, Conversaciones y Mediaciones. Se prefirió no explicar o dar definición a estos conceptos, optando por incentivar la reflexión y crítica desde la singularidad de cada lector.

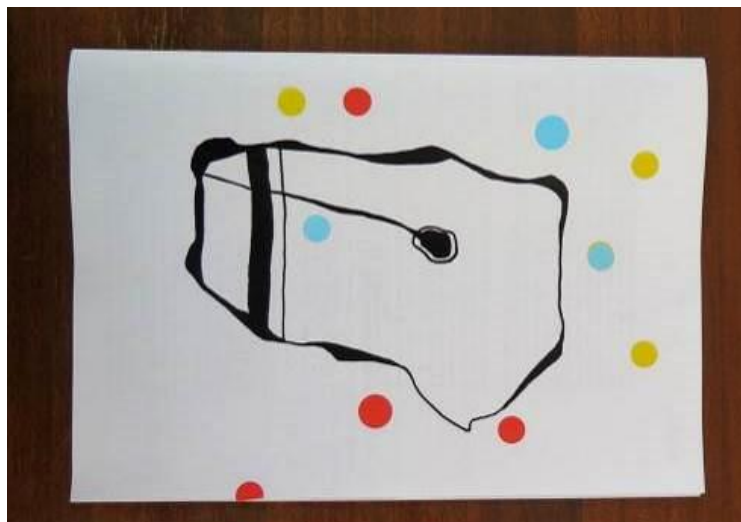


(Leyenda de conceptos en Fronteras y estados de Sitio vol. II, Centro Cultural Casa do Brasil, 2016)



(Pegatinas de conceptos en Fronteras y estados de Sitio vol. II, Centro Cultural Casa do Brasil, 2016)

<sup>148</sup> Mapas de Riesgo son mapas esquemáticos de un territorio o de un lugar de trabajo en donde se señalan, por medio de círculos de colores de distintos tamaños, las zonas que pueden significar un riesgo a los que habitan ese local. Ampliamente utilizado desde la década de 60 en la seguridad del trabajo, el mapa de riesgo suele ser creado en base a información, tanto técnica como subjetiva, proporcionada por los que circulan por esos territorios.



(Dosier-mapa intervenido en *Fronteras y estados de Sitio vol. II*, Centro Cultural Casa do Brasil, 2016)

En lugar de definiciones, el diseño de la muestra incorporó la idea formal del juego de mesa a través de un texto que imitaba las reglas o instrucciones de éstos. Como una especie de guion (más orientativo que explicativo), el texto colgado en la exposición pretendía involucrar a los visitantes en una dinámica lúdica de cartografiado. Las reglas eran las siguientes:

**Jugadores:** indefinidos

**Piezas:** 1 mesa-tablero / 14 mapas-territorios / 1 leyenda de mapa / pegatinas de colores / 2 bancos para lectura, paredes para apoyo, escalera-frontera.

**Distribución:** el espacio

**Objetivo:** mapear los territorios de su elección guiándose por la leyenda y su propio sentido crítico

### **El Juego**

La leyenda de colores sirve para interpretar los elementos que aparecen en los mapas, elementos que solo se dan a conocer por la lectura y la experimentación estética y crítica de cada uno de ellos. En vez de representar, la leyenda propone conceptos que pueden activar esos mapas. Para ello, es necesario que cada participante del juego relacione los significados que cada mapa le proporciona y los conceptos de la leyenda.

(*Fronteras y Estados de Sitio Vol. II*, 2016)

Cada concepto tenía su color correspondiente en tres diferentes tamaños que señalaban intensidades diferentes de actuación. Así como el trabajo de un artista podría ser comprendido como un trabajo de mediación podría también entenderse como confrontación, lo que posibilitaba que distintas percepciones intervinieran en los mapas de un mismo artista. Lo que los mapas marcados con puntos de colores revelaban era la variedad de miradas que un artista podía recibir. Habiendo tan solo tres opciones, con gran facilidad se detectaban los conceptos que predominaban sobre un dossier<sup>149</sup>. De una manera muy subjetiva, pero no por ello menos real, la hegemonía de un tipo de respuesta a esos dossiers-mapas podía alterar la comprensión de las cuestiones que movían el proyecto.



(Mesa-tablero en *Fronteras y estados de Sitio vol. II*, Centro Cultural Casa do Brasil, 2016)

Para *Fronteras y Estados de Sitio Vol. III*, decidí lanzar una convocatoria abierta al público, abriendo la posibilidad de que artistas ajenos a mi mapa pudieran inscribirse. Además de los documentos usuales, pedí a los interesados que respondieran tres preguntas:

---

<sup>149</sup> Los mapas intervenidos por el público en *Fronteras y Estados de Sitio Vol. I* pueden verse en el Apéndice.

- ¿Crees que adaptas tu voz y discurso para mostrarte como artista?
- ¿Cómo afecta eso a tu práctica y a tu trayectoria?
- ¿Crees que hay una diferencia de género en cuanto a cómo mostrar y defender el trabajo, en sus desvíos y errancias?

En vez de crear un espacio de lectura, opté por crear un juego de mesa argumentativo que funcionase a partir de los discursos de los artistas, tanto de carácter oficial (cv, biografía y *statement*) como de carácter privado (las respuestas a mis preguntas). Los textos fueron impresos en formato de tarjeta y eran distribuidos a todos los jugadores de la mesa (de 2 a 4 jugadores, o equipos). Cada artista era representado por una pieza, que estaba relacionada con tres cartas de texto con su discurso.



(Registro de una partida del juego, *Fronteras y Estados de Sitio* vol. III, C Arte C, 2016)

Ya que el juego se activaba únicamente con las palabras de los artistas, los textos-memorias de mi autoría, que componían los dosieres en las ediciones anteriores, fueron



omitidos del mismo, lo que permitió que fuesen redactados y almacenados directamente en la plataforma del proyecto, conforme fuesen surgiendo. Esto posibilitó que la escritura crítica fluyese en su propio tiempo sin afectar el funcionamiento del juego. De manera más orgánica, la tercera edición (presentada y activada en el ámbito del laboratorio *Intransit* 2016<sup>150</sup>, realizado en el Centro de Arte Complutense, Madrid) empezó con el juego y se extendió lentamente por internet, en cada una de las actualizaciones que iban completando la página del proyecto.

El tablero del juego era un mapa en el cual se veían dibujadas las siluetas de cinco islas temáticas:

- *Agujeros Negros para Posibilidades todavía sin hegemonizar*
- *El Museo de la Crítica Institucional y otras Crisis*
- *Islas de las Nebulosidades y otros fenómenos inútiles*
- *Los Alpes de los Recuerdos y otras traducciones*
- *Tierra de los errantes y otros abridores de espacio*
- *La Isla de las Sirenas y otras monstruosidades.*

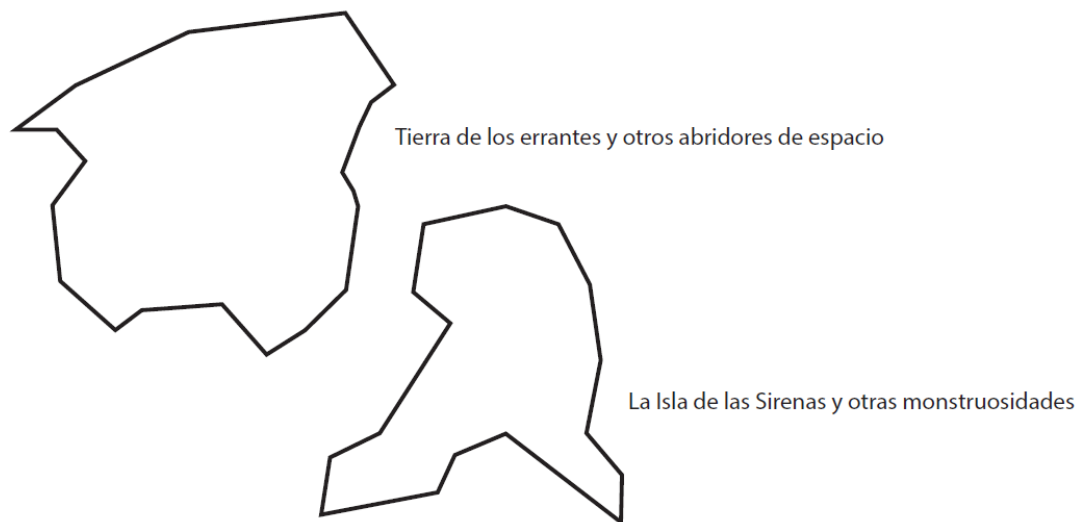
El juego comenzaba cuando todas las tarjetas de textos eran distribuidas a los participantes y el primer jugador tiraba un dado, dirigiéndose a la isla correspondiente al número obtenido. Una vez allí, proveído de las distintas cartas de texto (que eran los discursos de distintos artistas) el jugador debía defender un argumento crítico-curatorial que justificase la entrada en esa isla de tantos artistas como pudiese. Para ello tenía solamente los discursos de las cartas y aquello que fuera escuchando de los demás jugadores.

Uno de los puntos más interesantes en la tercera edición, a parte de la activación de los discursos de artistas por el propio discurso (de los jugadores), fue ver cómo éstos artistas respondían a las preguntas. Que palabras y actitudes decidían incorporar, como defendían sus opiniones y fundamentaban sus argumentos, y que partes de su relato como artistas

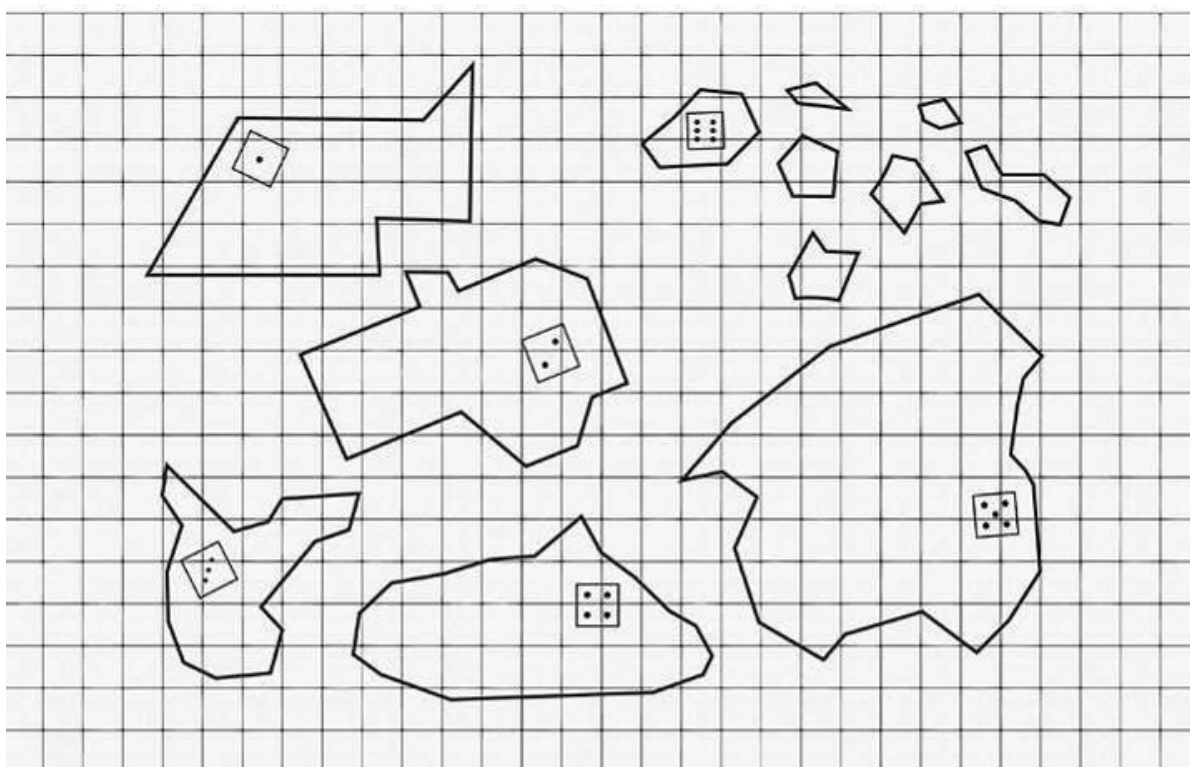
---

<sup>150</sup> más información del proyecto: <http://intransit.es/>

dejaban ver. El conjunto de textos funcionaba como pistas con las cuales los jugadores podían formular su propio discurso, desde la relectura y la traducción de discursos ajenos.



(Fragmento de la leyenda de islas, Mapa-Tablero de *Fronteras y Estados de Sitio* vol. III, 2016)



(Mapa-tablero para *Fronteras y Estados de Sitio* vol. III, 2016)

#### 4.2.2 Discursos de artista en *Fronteras y Estados de Sitio*

Gilles Deleuze defendió la entrevista como una suerte de trampa<sup>151</sup>. Para el filósofo, las cuestiones levantadas por el entrevistador, en un diálogo con el entrevistado, debían ser lo más singulares posibles, buscando que se experimentara la necesidad, no solamente de responder a una serie de interrogantes, sino de reinventar distintas voces y devenires con el fin de salir de la pregunta y proseguir la conversa. Cartografiar un discurso es seguir de cerca los pasos que el entrevistado da en la tentativa de huir de la cuestión, observar que procesos de huida dibuja con sus pies.

Algunos momentos de ruptura pueden ser observados en una entrevista y cada réplica del entrevistador, sea verbal o textual, produce un desvío (como en la imagen de la piedra en el medio del camino). Son precisamente estos saltos, estas cadencias y ritmos que se perciben en el proceso discursivo, lo que nos ha interesado cartografiar. No es solamente la información contenida en lo que se dice que mueve el proyecto (o si dicha información es correcta o equívoca), también nos induce la posibilidad de experimentar las caminatas de otros artistas, desde sus esfuerzos por transmitir sus errancias (o, al revés, sus esfuerzos por alejarse del cuerpo encarnado y de la experiencia). La entrevista pasa a ser una herramienta cartográfica en el momento en que deja de ser mera comunicación y se asume como relato. Es, por tanto, una herramienta abierta a resultados inesperados y encuentros imprevistos.

Aunque una pequeña introducción sea necesaria para cada uno de los artistas que se mencionarán a continuación, optamos por respetar la propia esencia del proyecto, o sea, respetar que el proyecto (trabajando en torno a discursos de artistas) habla por sí solo, o mejor, habla con la voz de estos artistas. Queremos decir con esto que, para evitar la redundancia (repetir lo que el artista anteriormente ha dicho) y también la contradicción

---

<sup>151</sup> Véase: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Escuta.



(hacia la propia naturaleza y objetivo del proyecto), hemos optado por presentar a cada artista por los textos que ellos mismos han creado para sí<sup>152</sup>. De tal modo que la biografía que un artista decide hacer de sí mismo gana valor cartográfico, dejando para los lectores pistas y trampas.

*Fronteras y Estados de Sitio vol. I* contó con la participación del artista Marcelo Gandhi (1975), oriundo de la ciudad de Natal, pero que (como informa en su biografía) “vive y trabaja en São Paulo. Actúa desde el performance, dibujo y música experimental”. Gandhi trae, a través de sus textos, la presencia de un cuerpo que asume una práctica artística dependiente de las experiencias cotidianas, muchas veces carnales. Como observa el artista en su *statement*:

Vengo trabajando en un intento de convergencia entre muchos medios (dibujo, pintura, performance, música, instalación). Además, he vivido muchas experiencias, ya sean sexuales, políticas, espirituales, emocionales, morales, artísticas, burocráticas... Creo que el ruido es una buena palabra para describir este momento vivo y mi relación con los mundos micro y macro... Oscilo entre protegerme del ruido (el uso de la máscara en mis performances) y tirarme de cabeza en él (la intrincada red de mis dibujos)... Busco movimiento en el fragmento y en la mutación de las cosas... la cultura pop, dioses urbanos, trance, dibujo, armadura, impermanencia... Busco distopías. (GANDHI, *Statement* enviado para *Fronteras y Estados de Sitio Vol. I*, 2014, traducción de la autora)

La memoria-crítica sobre el trabajo de Marcelo Gandhi es un buen ejemplo del esfuerzo de volver la atención a cuestiones locales (de Natal, de los artistas que empezaron en esa ciudad y que se vieron obligados a migrar a ciudades más centralizadas) y cuestiones más

---

<sup>152</sup> Todos los dosieres completos de artistas están ordenados en la plataforma online del proyecto, en [www.fronterasyestadosdesitio.wordpress.com](http://www.fronterasyestadosdesitio.wordpress.com) Los fragmentos de textos que aquí se citan, sin embargo, han sido traducidos con el fin de facilitar la lectura. Para esta selección de artistas se ha optado por transcribir y traducir integralmente sus textos de presentación: la biografía y *statement*, que pueden ser consultados en los Apéndices.

íntimas, sobre cómo habitar la periferia del mundo del arte y las dificultades en fundar un dialogo en esos territorios.



(*Elefante*, Marcelo Gandhi, 2014)

El texto hace referencia a un cuerpo corrompido por el espacio que habita, un cuerpo que inventa relatos para auto-med icarse y escapar de sus condiciones. La voz que asumí fue abiertamente personal:

El territorio en el que ambos, en momentos y en procesos distintos, paramos y del cual salimos, el estado del Rio Grande do Norte, se repite contra nuestra voluntad en nosotros mismos. El conjunto de obra que Gandhi presenta en su individual *Elefante* es un ejercicio generoso de cura en que todos pueden participar, un lugar donde el artista relata aquello que le duele y donde intenta *ponerlo para fuera*. (...) Creo que hay una generación que está más abierta a los encuentros, solo nos falta deshacer los territorios y expandir los propios mapas. (Texto de la autora para el dossier de Marcelo Gandhi, *Fronteras y Estados de Sitio* vol. I, 2014, traducción de la autora)<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> El texto integral se encuentra en la página del proyecto: [www.fronterasyestadosdesitio.wordpress.com](http://www.fronterasyestadosdesitio.wordpress.com)

Todavía sobre el primer volumen de *Fronteras y Estados de Sitio*, sorprendió lo convencidos que estaban algunos jóvenes artistas de los caminos que querían seguir en el arte. Analizándolos desde una perspectiva actual, enfocada en la *errancia* como método y como discurso, ciertas obras y proyectos estaban demasiado direccionados hacia un punto específico en el mapa. Sin embargo, aquello comprobó que si bien un artista puede tener una obra lineal, en su discurso pueden encontrarse marcas de una imagen errante.

Es el caso específico de Raquel Checa Solueta (1989), artista cuya línea de investigación está “centrada en la articulación de las relaciones sistémicas entre ecología y cultura, concretamente en la restauración y concienciación medioambiental”, como consta en la biografía enviada para *Fronteras y Estados de Sitio Vol. I*. La obra de Raquel Checa Solueta es de orden práctico y no puramente estético. Es, como señala José María Parreño, “un arte que participa del activismo, que se ha construido con conocimientos científicos y se ha desarrollado con técnicas ajenas a las Bellas Artes” (PARREÑO, 2015, p. 252). Sus esculturas ecológicas cumplen de forma eficiente la función de restauración ambiental que la artista desea aplicarles. Los dispositivos de Solueta son nidos capaces de almacenar agua para aves migratorias o corales artificiales que ayudan en la descontaminación de áreas marítimas.



(Raquel Checa Solueta, Nidos de agua, 2012)

Su *statement*, oponiéndose a la biografía tan centrada y específica, abandona esta norma concisa para expresar la voz de un esteta en el campo, defendiendo un contacto con la naturaleza tiene una íntima relación con el estar en el mundo del errante.

**Durante el camino** te despojas de todo lo superfluo, **mides el paisaje con las pisadas**, tomas conciencia de lo que te rodea y de ti mismo. **Es un paseo contemplativo, de reflexión, de disfrute. Miro atrás y observo el rastro de mis pies sobre la tierra, el polvo que levanto al caminar; delante, el sendero se pierde entre las montañas.** A ambos lados se van sucediendo uno detrás de otro diferentes materiales, infinidad de posibilidades.

(...) A la hora de trabajar parto siempre de un sentimiento de responsabilidad, construir para reparar, en una especie de expiación por el daño cometido por el ser humano. Evoco el concepto de nido, madriguera, cobijo, como símbolo de protección, como refugio que contiene y envuelve. (SOLUETA, *statement* enviado para Fronteras y Estados de Sitio Vol. I, 2014, énfasis añadido).

El *Colectivo ES3*, colectivo de performance con sede en Natal (en actividad desde 2009) es formado por dos artistas, André Bezerra y Chrystine Silva. Los dos son responsables de la producción independiente del festival *Circuito Regional de Performance BodeArte*<sup>154</sup>, el cual se encuentra en su cuarta edición. Según la biografía del colectivo:

La propuesta del nombre “Coletivo ES3” parte de la dedicatoria del texto *Cleansed* de Sarah Kane, donde la dramaturga coloca: “a todos los internos y el personal de apoyo en el bloque ES3”. En la propuesta del texto, esto podría ser tanto el bloque de un campo de concentración, como el bloque de un hospital psiquiátrico o una residencia universitaria (...) Decir esto es decir que, antes de todo, este es un colectivo que no detiene identidades fijas en su investigación y producción artística, y por otro lado, que también se ve como parte complementaria y móvil de la composición de diversas estructuras. (COLETIVO ES3, *statement* enviado para Fronteras y Estados de Sitio vol. I, 2014, traducción de la autora)

---

<sup>154</sup> Más información en: [www.circuitobodearte.blogspot.com.es](http://www.circuitobodearte.blogspot.com.es)

Sus integrantes, salidos de las artes escénicas, quizás por desconocimiento de las normas (algo muy poco probable) o tal vez como gesto rebelde, enviaron un extenso *statement* a modo de manifiesto, que defendía la inutilidad del arte, el valor de los gestos banales y cotidianos, y criticaban a los sistemas neoliberales que organizan las relaciones entre las personas y el mundo específico del arte, alejándolas de una vivencia real con la obra. El *statement* defendía, entre tantas cosas, el tránsito y la desterritorialización de la práctica artística.

Somos profesores y como tal a menudo nos preguntan: "¿Qué es el arte?", y en la práctica del día a día nos inclinamos a decir "para nada", pero nos negamos a ello. (...) Basta con mirar un poco más, de cuerpo entero, no se necesita mucho más. Buscamos los procesos de las cosas y esta es la **isla de resistencia del arte** que practicamos, la búsqueda de procesos en las cosas del día a día, lo entendemos cómo más natural. **El momento del contacto con una obra de arte es el momento de ser afectado por algo inusual - o no**, pero que nos permite ver el mundo a través de los ojos de un otro (cuerpo, tiempo, lugar, mundo). (...) En nuestro trabajo, **al entrar en contacto con el otro estamos en la emergencia micropolítica inevitable de dejar de ser lo que somos, de ser y de estar algo diferentes, pero nunca definitivos.** (...) Nos interesa la investigación de la memoria, del cuerpo en situaciones de duración, de pertenencia, de desterritorialización. (...) Nos hace crear el deseo de encontrar en nuestra vida la potencia de desencuentro con el estado de las cosas establecido. Performamos, instalamos, danzamos, fotografiamos, videografamos, dibujamos, escribimos, ocupamos lo que nos toca, lo que vive con nosotros, que consiste en el complejo e irreducible paisaje de ser/estar aquí-allá-*everywhere*. (COLETIVO ES3, para Fronteras y Estados de Sitio vol. I, 2014, traducción de la autora, énfasis añadido)



(*Medula Abissal*, Coletivo ES3, 2011)

Existen artistas, sin embargo, que resisten a adaptarse a exigencias como las de crear un *statement*. Durante el primer volumen de *Fronteras y Estados de Sitio*, la artista de Natal (Brasil), Jota Mombaça (participante de las tres ediciones del proyecto), se sintió extremadamente incomodada con la obligatoriedad de presentar documentos como el *statement* y la biografía para participar del proyecto. En el transcurso de los años, la artista ha tenido que repetirse y reinventarse muchas veces en esos papeles.

En una primera entrevista concedida a mediados de 2014, durante el proceso de maduración de *Fronteras y Estados de Sitio Vol. I* como dispositivo para esta tesis, Jota Mombaça habló de cómo la generación a la que pertenecíamos era una generación sin prisa, pues era antes que nada descompasada. Una generación que, habiendo aprendido a crear desde la precariedad, había encontrado momentos de creación que no acompañaban siempre los dictados del sistema global. Jota Mombaça retomaba en sus respuestas una reivindicación por el fracaso, el errar y errar otra vez del que hablaba Beckett. En entrevista, cuando fue preguntada si consideraba que había tiempo para encontrar un ritmo singular, dijo:

Me parece que ese ritmo singular está marcado por mi derecho a ser indeciso (...) la posibilidad de construir un ritmo de creación que permita desistir. Una de las sensaciones que más me agradan es desistir, me encanta desistir, es maravilloso. Estás *súper* preocupado, teniendo que cumplir con millones de cosas, con la cuerda en el cuello, y dices: '¡que le den!' (...) ¡Da mucha pereza! Siempre quise mantener ese espacio de maniobra, en el que puedo volver atrás o explotarlo todo. Si tengo que pensar en cuál es mi ritmo singular es el ritmo de mi indecisión... Mi trabajo es el residuo de esa indecisión. (MOMBAÇA en entrevista a la autora, 2014. Transcripción de audio y traducción de la autora).



(¿Cómo cartografiar el destierro?, *Programa de Reconhecimento Afetivo do Baldo*, Jota Mombaça, 2014)<sup>155</sup>

El fracaso puede incluso ser un discurso confiado y poderoso, también un discurso altamente contagioso, que libera a los cuerpos y a los verbos de las imposiciones sociales, abriéndolos a experiencias erráticas. Asumir el fracaso y la indecisión es una manera de

---

<sup>155</sup> La performance *Programa de Reconhecimento Afetivo do Baldo* es un ejercicio cartográfico que intenta reactivar afectivamente el barrio del Baldo (barrio de la artista), en la ciudad de Natal. Aunque sea uno de los barrios más antiguos de la ciudad, se encuentra abandonado por el poder público a su lenta decadencia y ruina. La performance se realiza en algunos pasos: escribir "Baldo" en una hoja en blanco con sangre propia, cruzar el viaducto de Baldo de una punta a otra, dejando en el trayecto el nombre de 10 cosas (personas, afectos, cosas o ideales, etc.) que se hayan perdido recientemente; luego tirar al río una hoja de periódico con una pregunta sin respuesta y llorar sobre el río por lo menos una lágrima verdadera. La performance se realizó como conclusión para un taller ministrado por el Coletivo ES3, en la Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte (Natal, Brasil). Véase: <http://cargocollective.com/jotamombaca/Programa-de-Reconhecimento-Afetivo-do-Baldo>



practicar el arte como proceso de *self-alteration*, de mutación de sí. Es algo extremadamente empoderador para el artista que el *statement* (así como la biografía, que está siempre en crecimiento) acompañe los cambios vividos por él.



(*Corpo-colônia*, Jota Mombaça, 2013)

Algunos artistas, no obstante, no dejan rastros de su voz ni en sus portfolios ni en sus páginas web. Ninguna sentencia que parezca provenir de un cuerpo en tránsito puede ser encontrada en ese espacio público. Estos artistas, por las características y procedimientos propios del oficio artístico (que siempre pide un discurso textual), generalmente acaban haciendo excepciones a su auto-determinación por el silencio (y del silencio como política) construyendo un discurso oficial cuando se hace estrictamente necesario (un discurso que se adapta o no a las exigencias). Sea lo que sea, tarde o temprano, todo artista necesitará declararse, enunciarse, desde algún lugar. El oficio siempre pedirá un posicionamiento.

El gesto de ofrecer esporádicamente alteridades de sí al público es muy distinto al de no abrir espacio de reflexión alguno sobre la propia obra. Si en los lugares en donde pueden mostrarse al mundo (sus sitios web, portfolios online, etc.) optan por callar o por utilizar un lenguaje “neutro”, aunque pueda defenderse tal gesto como transgresor (así



como el del artista que escribe poemas en su *statement* o lo transforma en un manifiesto) sentimos, como un Otro siempre en el mundo, que lo que hay es un rechazo al diálogo, un desinterés para con los demás. Entre un gesto trasgresor y otro, preferimos los que hablan y discuten. Los que practican sus identidades en sus textos y voces, los que se colocan siempre en relación a la alteridad.

El dossier de Jimena Kato para *Fronteras y estados de Sitio vol. II* es un buen ejemplo de invención a partir de pequeños residuos (en una especie de *anastilosis* discursiva) desde los cuales se trató de escribir las críticas al trabajo de los artistas. Los documentos que envió por correo para participar parecían no existir en ningún otro lugar salvo en aquel archivo digital diminuto. Desde su página web no se podía acceder a todos los antiguos trabajos que nos interesaban por su carácter micropolítico, trabajos de crítica social que apenas se conocían. Tampoco se podía acceder a su *statement* o a otra variedad de texto de su autoría que relatase los caminos que había trillado. Eso comprobó, por otro lado, que muchos artistas se muestran difusos en la esfera oficial, pero abiertos y políticos en la esfera privada. Como curadora del proyecto, tuvimos la suerte de acceder a su discurso en el contexto específico de *Fronteras y Estados de Sitio*, pero queda preguntar por quienes no tendrán contacto con aquello que posibilita la verdadera subsistencia de la obra de arte.

Como dice Gayatri Chakravorty Spivak, en *Outside in the teaching machine* (1993), esta es una de las seducciones de la traducción (y todo texto es traducción de alguna voz): poder ver los contornos de la propia identidad al tiempo de mezclarse con el trabajo de otro, un Otro que intentamos transmitir desde nuestras propias voces. Escribir a través de estas traducciones (de lo leído en otros artistas, de lo vivido con sus obras) es, como propone Spivak, ser responsable de las huellas dejadas por otro en uno mismo.

Marisa Flórido, conversando con Brígida Campbell en *Arte para uma cidade sensível* (2015), comenta cómo el nacimiento de la idea de ciudad, de la *polis* griega, se dio concomitantemente a la noción del discurso como disenso:

El surgimiento de la *polis* griega sólo fue posible debido a la prominencia de la palabra sobre todos los otros instrumentos de poder, tornándose un elemento político por excelencia. Ella no será más el contenido de un saber esotérico secreto (...), sino el debate contradictorio, la argumentación, la polémica en las reglas del juego intelectual y político. Su surgimiento correspondió a la exigencia de una “publicidad”, de una publicación: colocar ante los ojos de todos, las conductas, los procesos, los saberes antes reservados a algunos. (...) privilegios y saberes, antes reservados a sacerdotes y guerreros, pueden ser democratizados y divulgados en plaza pública. (FLÓRIDO *apud* CAMPBELL, 2015, p. 162)<sup>156</sup>



(Dosier-Mapa de Jimena Kato, *Fronteras y. II, estados de Sitio vol* Centro Cultural Casa do Brasil, 2016)

El sociólogo portugués Machado Pais, en el artículo *Nas Rotas do Quotidiano* (1993), es categórico cuando dice que una sociedad sólo es y sólo puede ser pensada, desde las distintas clases de acción y reacción que se traban en ella, desde las contaminaciones entre

<sup>156</sup> (Traducción de la autora). “O surgimento da *polis* grega só foi possível devido a proeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder, tornando-se um elemento político por excelência. Ela não será mais o conteúdo de um saber esotérico secreto (...), mas o debate contraditório, a argumentação, a polémica nas regras do jogo intelectual e político. Seu surgimento correspondeu à exigência de uma “publicidade”, de uma publicação: por, sob os olhos de todos, as condutas, os processos, os saberes antes reservados a alguns”. Véase: CAMPBELL, Brígida (2015). *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções. (p.162).

los individuos que participan de esos roces. Sin tal flujo de fuerzas, el campo de posibilidades creativas se limitaría hasta el agotamiento. Nada sucede sin algún disenso, alguna tensión que empuje los cuerpos, algún cambio mínimo de energía. Es en el cotidiano que cada cual construye para sí, en sus repeticiones y sorpresas, donde algo puede despertar lo verdaderamente social y político de la convivencia humana. Basada en ese pensamiento se ideó la leyenda conceptual de *Fronteras y Estados de Sitio vol. II: enfrentamiento, mediación y conversación*. Estos conceptos son muy bien expuestos en el trabajo de dos artistas brasileños que crean desde un ambiente errante y urbano.

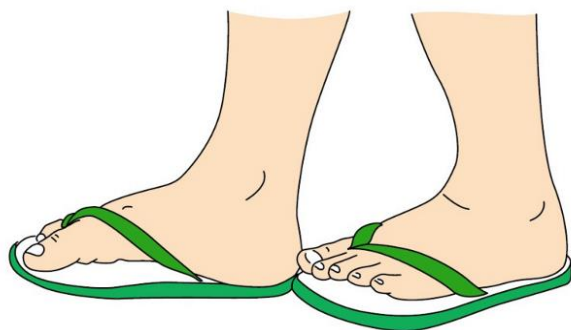
El artista brasileño, Diogo de Moraes, ejemplifica los tres conceptos de *Fronteras y Estados de Sitio vol. II*, pero es especialmente a través de la mediación que su trabajo está constantemente siendo activado y actualizado. Su principal preocupación es la vida contemporánea en las grandes ciudades, que analiza a partir de conceptos como el de contra-público. La idea de contra-público propone una oposición a la idea que se suele tener del público de arte. El concepto de público es bastante abstracto, aunque ampliamente usado. Se entiende que el público es una entidad cultural de extremo valor para la existencia del arte. Una obra necesita estar en contacto y ser activada por el público y éste necesita ser, constantemente, cautivado por las instituciones, públicas o privadas, que pretendan mantener sus producciones y acervos vivos.

El contra-público es un concepto que deja la abstracción y busca las especificidades de cuerpos reales. Así, pensar el contra-público es desplazar la idea que se tiene del espectador de arte como un individuo que sucumbe a las fuerzas externas, que necesita ser activado, guiado, educado. La mediación, gana un papel importantísimo para que ese desplazamiento tenga lugar. Una vez que el espectador se emancipa, lo que ocurre entre él y la obra, dentro de la institución del arte o en el campo expandido del arte, es principalmente lo que entendemos por diálogo. Si el público es una entidad amorfa que se deja modelar por la fuerza de los discursos imperantes, el contra-público impone igual

fuerza sobre estos discursos, los avala con sus propias constataciones y argumentos. El contra-público activa discursos alternativos sobre el discurso dominante y preestablecido.

En el texto sobre Diogo de Moraes asociamos esa voz libre del contra-público a la del niño que señala el traje inexistente del Emperador, en el conocido cuento. Es esa ingenuidad que incita a gritar que el sistema está hueco:

En *Episódios Contrapúblicos*, Diogo nos propone un collage de historias que activan esos lugares artísticos como las instituciones, sus proyectos, sus mecanismos... (...) Hay un narrador que escucha, ve y comparte, no es un simple gancho humorístico sobre la crítica institucional. El Contra-público no habita las grietas del sistema del arte, sino que hiere la dinámica estandarizada, señalando sus debilidades, dándole una vuelta más y midiendo su importancia real: nos señala el traje que no existe. El caso de un niño que gana una entrada para un museo es ejemplar. La entrada solo tenía importancia por su valor de cambio: una entrada por tres latas de spray, que serían necesarias para seguir pintando en las calles.” (Texto de la autora para el Dossier-mapa de Diogo de Moraes, 2016)<sup>157</sup>



*O garoto pergunta: “pode entrar de chinelo na Pinacoteca?”*

(El niño pregunta: “puedo entrar en chancas en la Pinacoteca?,  
ilustración, *Diário do Busão*, Diogo de Moraes)<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> El texto integral puede ser encontrado en la página del proyecto: [www.fronterasyestadosdesitio.wordpress.com](http://www.fronterasyestadosdesitio.wordpress.com)

<sup>158</sup> La pregunta hace referencia a la prohibición, en Brasil, de entrar a lugares públicos o privados usando determinado tipo de ropas consideradas inadecuadas. Las chancas son, históricamente, zapatos usados por gente humilde. Aunque hoy estén ampliamente difundidas en todo el mundo, siguen siendo inapropiadas en muchos lugares. Las excursiones de escuelas públicas a centros culturales ha hecho que las más diversas

Diogo de Moraes, por medio del dibujo, traduce sus vivencias en la ciudad a íconos cuyos múltiples significados pueden ser fácilmente entendidos. La urgencia de su trazo y de su discurso, sin embargo, se alejan de la información masticada de una viñeta de periódico o de un meme virtual. En su trabajo remarca el día a día de los trabajadores sin tiempo para otra cosa que no sea darse prisa, los conflictos y poéticas cotidianas. Diogo de Moraes justifica que:

El acto de desplazamiento – con la aceleración que le es característica en nuestros días, en que el reposo funciona como simple intervalo entre nuestras ininterrumpidas caminatas – opera de forma decisiva en la vida diaria de los ciudadanos. (...) Este nomadismo rutinario y programado, que se desarrolla de modo repetitivo y circular, parece siempre carente de un repertorio simbólico que proporcione su reflexión. (DE MORAES, 2015)<sup>159</sup>

En su proyecto *O Diário do Busão: visitas escolares a instituições culturais*, Diogo de Moraes observa la forma en que estudiantes y profesores se comportan y hablan en las excursiones escolares, registrando sus relatos de una forma “inspirada en los *Diarios de Clase*, pero contrario a la función normativa que lo caracteriza”<sup>160</sup>.

Un *Diario de Clase*, en Brasil, es el cuaderno en donde el profesor va apuntando los pequeños sucesos del día. También es el libro de calificaciones en donde se toman notas sobre las acciones consideradas ejemplares o sobre las acciones desobedientes de los alumnos. Estas voces de contra-público, en vez de ser resaltadas para un posterior castigo, en *Diário do Busão* son tomadas como voces contra-sistémicas y se ilustran como maneras alternativas de *criticabilidade*.

---

realidades sociales se choquen con el aparato anticuado de la institución cultural como un símbolo de la elite. La pregunta inocente del estudiante nos despierta para esa realidad, para esa violencia velada.

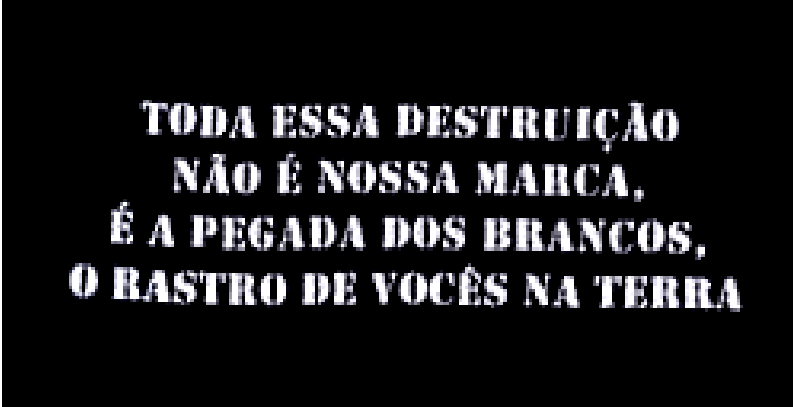
<sup>159</sup> Para leer el texto integral, ir al Apéndice.

<sup>160</sup> Se mantuvo la traducción literal para respetar el título de la obra. El término adecuado es *libro de calificaciones*.

El lector de las imágenes de Diogo de Moraes se siente responsable de su propia lectura, pues hay siempre algo que apela a un pensamiento más profundo. Esto es fácilmente comprensible cuando, tras haber tenido una primera experiencia de determinado trabajo, se vuelve a éste y se perciben tonos de ironía y de crítica que antes no se distinguían. Su discurso se ve transformado en cada nuevo contexto: una nueva noticia de injusticia en los periódicos, una nueva decisión intolerante por parte del poder político-policial, un nuevo relato de los comentarios ácidamente lúcidos de los jóvenes estudiantes en paseos por los museos, etc.

Otro artista que también se centra en cuestiones sobre la vida diaria en las ciudades, con fuerte apelo micropolítico, es Fabio Tremonte, cuyo trabajo se despliega del diálogo con voces de lucha, voces partidarias, activistas; o sea, voces que toman partido, que deciden lados, que saltan el muro, que defienden espacios y discursos.

Si muchos artistas se rinden a la estetización del otro, como fue anteriormente mencionado, artistas que se basan en una política de visibilidad occidental y multicultural, en la obra de Tremonte se multiplican los diálogos con las voces resistentes (a veces imitando sus gestos, a veces repitiendo sus palabras, a veces recreando ceremonias políticas cotidianas). Sus trabajos, aunque se sostengan en un nudo que les es común, son diversos entre sí, yendo desde una performance sutil y casera (*Night shot - dancing with myself*, 2009, *Como dobrar uma bandeira vermelha*, 2013), a una acción urbana situacionista (*Cabo de guerra*, 2014) o a la creación de encuentros en torno a los saberes nativos y naturales (como los que ocurren en torno a su proyecto *Escola da Floresta*, un espacio de aprendizaje nómada, que busca el trueque de conocimiento respecto de prácticas, saberes y hábitos casi extinguidos por la cultura occidental).



**TODA ESSA DESTRUICÃO  
NÃO É NOSSA MARCA,  
É A PEGADA DOS BRANCOS,  
O RASTRO DE VOCÊS NA TERRA**

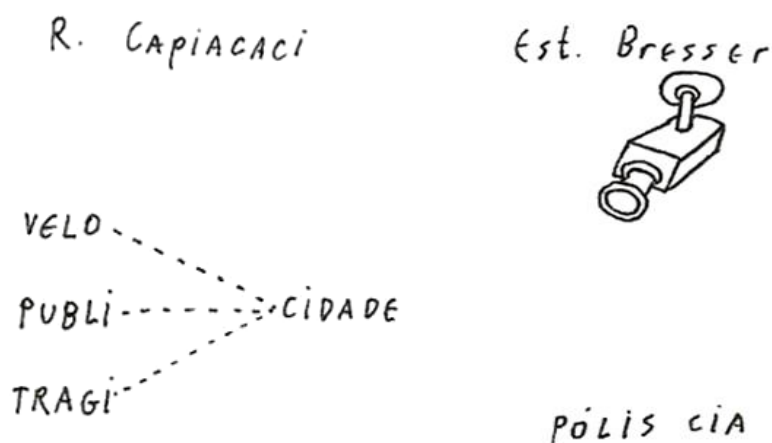
(“Toda esa destrucción no es nuestra marca, es la huella de los blancos, el rastro de ustedes en la tierra”. exposición *Domingo*, 2015, Fabio Tremonte)

Con palabras de orden y de lucha, los trabajos de Tremonte comúnmente se transmutan en palabras, mensajes de fácil propagación en forma de carteles, con tipografía de *stencil*, que ocupan muros en las ciudades. Optando muchas veces por la publicación impresa, sus proyectos se concluyen en la idea de proteger cosas dichas y, a la vez, difundirlas. Guardados y disponibles gratuitamente al público, sus collages críticos ganan un carácter anti-fetichista, que recuerda a lo que decía Thomas Hirschhorn (2013) sobre la universalidad del arte:

Publicar libros, en mi opinión, como otra actividad artística cualquiera, tiene que ver con eso: dirigirte al mundo, al universo entero. Así es como la publicación gana sentido. Publicando libros, audios, programas, folletos, pósteres, cualquier cosa que pueda ser reproducida ilimitadamente. Y yo creo que la palabra ‘publicar’ solo asume su máxima significación por medio de la distribución. Uno publica para diseminar. Cuanto mayor la diseminación, mas justificada está la publicación. (HIRSCHHORN, 2013, p. 52)<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> (Traducción de la autora) Cita original de febrero de 2000: “Publishing books, to my mind, like any artistic activity, has to do just that: address the world, the whole universe. That is how publishing makes sense. “Publishing” covers photocopies, books, records, programs, flyers, posters, anything that can be limitlessly reproduced. And I think the word “publishing” only takes on its full meaning through distribution, in terms of broad dissemination. One publishes to disseminate. The greater the dissemination, the more justified the publication”. Véase: HIRSCHHORN, Thomas; FOSTER, Hal; LEE, Lisa (eds.) (2013). *Critical Laboratory. The wrtittings of Thomas Hirschhorn*. London: Mit Press. (p.52)



(Desenhos de Percurso, Diogo de Moraes, 2008)

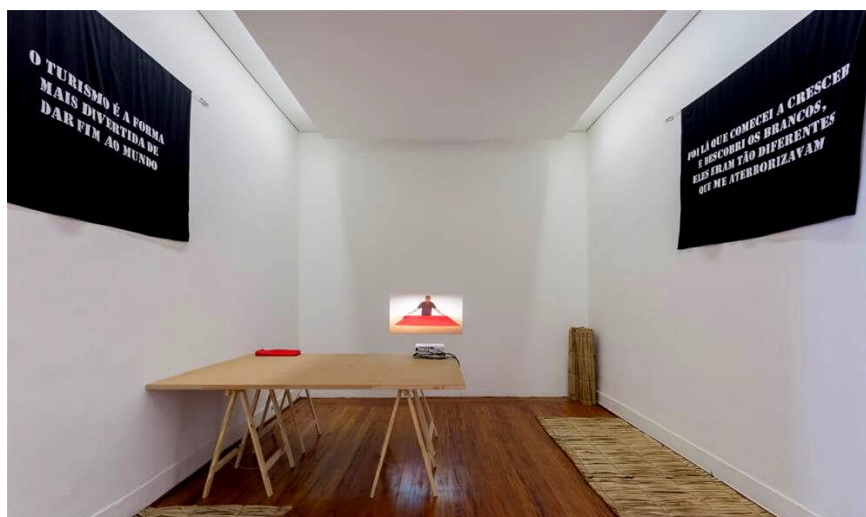
Algunos urbanistas volcados sobre cuestiones de urgencia como la ruptura entre las ciudades contemporáneas y la experiencia urbana vivida por sus habitantes, como Paola Berenstein Jacques, dedican sus estudios a los que consideran los verdaderos habitantes del espacio urbano, los errantes. Estos, por sus prácticas, permiten pensar diferentes posibilidades del habitar humano. Son ellos quienes hurgan en los rincones oscuros, quienes se desvían de los caminos oficiales, *flanean* por las calles sin importarles las urgencias del capital (sea por el hecho de que no necesiten correr por su sustento, o porque ya se encuentran totalmente alienados del sistema, imposibilitados de participar de los tiempos impuestos).

Sobre los modelos impuestos de las ciudades contemporáneas, Jacques habla de la fabricación de falsos consensos, la falsa sensación de seguridad y calma que algunos ciudadanos dicen sentir y querer preservar, y el consecuente disciplinamiento de toda la sociedad:

De hecho, cuando pasamos del empobrecimiento de la experiencia de la alteridad en la modernidad a lo que sería su expropiación contemporánea; de la brutal experiencia física y psicológica de choque metropolitano moderno – aunque protegida por una actitud blasé (pensada por Georg Simmel) – a la anestésica contemplación de la imagen



publicitaria contemporánea de la ciudad-espectáculo (como diría Guy Debord) o la ciudad-simulacro (de Jean Baudrillard); o, todavía, cuando vamos del estado de choque moderno al estado anestesiado contemporáneo, lo que queda evidenciado es la actual estrategia de apaciguamiento programado de lo que sería un nuevo choque contemporáneo: una hábil construcción de subjetividades y deseos, hegemónicos y homogeneizados, operada por el capital financiero y mediático que capturó el capital simbólico y que busca la eliminación de los conflictos, de los disensos y de las disputas entre diferentes – sea por la indiferenciación, sea por la inclusión excluyente. (JACQUES, 2012, p.14)<sup>162</sup>



(Vista de *Como dobrar uma bandeira vermelha*, performance, *Domingo*, Fabio Tremonte, 2015)<sup>163</sup>

<sup>162</sup> (Traducción de la autora). Original: “De fato, quando passamos do empobrecimento da experiência da alteridade na modernidade ao que seria a sua expropriação contemporânea; da brutal experiência física e psicológica do choque metropolitano moderno – mesmo que protegida por uma atitude blasée (pensada por Georg Simmel) – à anestésica contemplação da imagem publicitária contemporânea da cidade-espetáculo (como diria Guy Debord) ou da cidade-simulacro (de Jean Baudrillard); ou, ainda, quando vamos do estado de choque moderno ao estado de anestesiamento contemporâneo, o que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes – seja pela indiferenciação, seja pela inclusão excludente – promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea.”. Véase: JACQUES, Paola Berenstein (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA. (p. 14)

<sup>163</sup> En la imagen se lee, en el rincón izquierdo: “El turismo es la forma más divertida de dar fin al mundo”, y en el derecho: “Fue allí donde empecé a crecer y descubrí los blancos, ellos eran tan diferentes que me asustaron”.

Sobre la tradición de la deriva y la figura del *flaneur*<sup>164</sup>, Jacques (2012) cita cómo en *Flores del Mal* (1857), Charles Baudelaire fundamenta la imagen del personaje que busca el choque, la tensión con el otro-anónimo, la vivencia de la multitud metropolitana. Los relatos de estos encuentros, más o menos amenos, son de gran importancia para la construcción de la vida colectiva, pues como dice Jacques, “son micronarrativas en relación a las grandes narrativas modernas; ellas enfatizan las cuestiones de experiencia, del cuerpo y de la alteridad en la ciudad.” (JACQUES, 2012, p. 20)

Los discursos en *Fronteras y Estados de Sitio* vol. III, exposición que se expuso y se activó en formato de juego, provinieron principalmente de las respuestas a la pequeña entrevista de tres preguntas<sup>165</sup>:

- ¿Crees que adaptas tu voz y discurso para mostrarte como artista? ¿Cómo afecta eso tu práctica y tu trayectoria?

La artista brasileña Biah Werther respondió:

La búsqueda principal de mi trabajo es no adaptarme a ningún modelo o patrón para buscar incentivo financiero o público. Busco desconstruir mi expresividad para que sea más comprendida y más fácilmente comercializada. (WERTHER, 2016)

Expresaba que su manera de resistir a las fuerzas externas y disciplinantes que intentaban encajonar su trabajo, era “asumir públicamente” (en textos) su fidelidad a un trabajo autoral, desnudo y libre, de forma que el público “aunque pequeño, por no tratarse

---

<sup>164</sup> Las *flanancias* (podríamos entender como errancias) surgen como estrategia poética para vivir el crecimiento demográfico de las grandes ciudades en el siglo XIX. Por primera vez, las personas se veían en contacto con la sensación de estar entre muchos y al mismo tiempo estar solo: identidad, pertenencia, alteridad y desvinculación social empezaron a interconectarse. Para protegerse de tal choque, la gente pasó a asumir un aire *blasé*, de forma a experimentar la tensión con el otro desde un punto alejado y más aséptico. El individuo *blasé*, al contrario del errante, desaprendió a ocupar el espacio, pues desaprendió a sobrevivir al choque con el Otro. Violento en su mirada lejana, el hombre *blasé* desaprendió a ver y narrar. Para más información: JACQUES, Paola Berenstein (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA.

<sup>165</sup> Las respuestas seleccionadas aquí pueden ser encontradas integralmente traducidas en el Apéndice.

de un trabajo comercial” pudiera entender las cuestiones dejadas sin respuestas en su trabajo. Con esta respuesta, Biah Werther se auto-declara parte del grupo de artistas que entienden al arte como un espacio de interacción entre una obra y un público que, pequeño o vasto, necesita ser introducido al discurso que conforma la obra. Al hablar francamente de la comercialización del arte, también hace eco de la necesidad del artista de sobrevivir de su creación. En el mundo del arte no es muy aceptado cuando se “rebaja” el discurso, la expresividad, con fin de ser más fácilmente entendido por el público sin formación.

A la misma pregunta, la artista vasca Amaia Molinet hizo un guiño a las mismas fuerzas disciplinantes, que provienen muchas veces de las instituciones, asumiendo que la potencia de su verbo necesitaba de dicho apoyo para poder ir ganando “entidad”:

(...) Hoy en día me alegro de que mi trabajo reciente haya adoptado una entidad, con una presencia más notoria (posible gracias a recientes subvenciones económicas y apoyo humano) y esto, sobre todo en el contexto en el que vivo, creo que ayuda a no requerir apoyarse tanto en discursos manidos. (MOLINET, 2016)

Diana Velásquez, artista colombiana radicada en Madrid, asumió la dificultad de mantenerse en el circuito artístico haciendo un trabajo socio-político crítico. Mantener una postura ética frente a una temática “escogida desde la convicción”, como es el caso de un trabajo político, requiere según la artista, recusar participaciones que contradigan el discurso del trabajo. “Por ejemplo, si hablo de desahucio y de pérdida de la dignidad, a lo mejor no puedo presentarme a un concurso patrocinado por un banco.”(VELÁSQUEZ, 2016).

Un artista que piensa los espacios que debe o no debe ocupar parece ser cada vez más raro. Muchos corren detrás de una parcela de lo que se ofrece a la comunidad artística, pocos tienen la posibilidad de recusar espacios de actuación y ganancia. Estos dilemas se manifiestan a menudo en la vida de un artista y muchas veces ponen en juego la propia

auto-denominación de “artista”. Las barreras y lugares comunes que envuelven a este término configuran verdaderos problemas para ciertos proyectos artísticos y de activismo.

Sobre si adaptaba su discurso artístico, la artista Jota Mombaça contestó:

Creo que la auto-enunciación como artista por sí misma ya presupone un gesto de adaptación a un enunciado preexistente. Decir de mi misma artista es sin duda una forma de inscribirme a mí misma en un registro conocido, por el cual yo exijo reconocimiento y que, al mismo tiempo, exige de mí una cierta postura. Eso significa que, **como artista**, estoy necesariamente limitada a las expectativas del mundo del arte sobre mí y sobre mi trabajo, pero me obliga a reconocer que, al moverme por este campo, necesito necesariamente negociar con esas expectativas si quiero subvertirlas o simplemente seguir existiendo a pesar y en paralelo a ellas. La práctica artística, en este sentido, viene siendo para mí cada vez más un trabajo de conexión y negociación, donde lo que está en juego es más la capacidad de crear redes que de crear obras. (MOMBAÇA, 2016)

Jota Mombaça habla desde la academia, lugar común a otras pensadoras feministas. Es su capacidad de adaptarse a la institución lo que le autoriza un verbo más o menos libre, que puede ser articulado en el mundo y que, consecuentemente, puede modificar otros discursos. Mombaça, asumiendo la imagen del artista errante para sí, sabe que necesita incorporar distintos cuerpos y distintas voces para seguir caminando confiada por los mundos institucionales que nos rodean.

La artista brasileña Brunx Kury, es integrante del colectivo de performance y activismo *Coletivo Coiote*. El trabajo del *Coletivo Coiote* está marcado por una estética agresiva y sucia (capas de flujos, polvos, líquidos sin nombres). En sus performances o acciones se hace uso de artefactos de la cultura y religiones africanas, evocando una identidad no-blanca, y recurren a la música *funk* de contenido anarquista y *queer*. La agresividad de sus acciones no reside solamente en su estética y guion (muchos trabajos implican prácticas de mutilación, modificación corporal y destrucción de símbolos de la cultura dominante),

sino en el mensaje que emiten y las respuestas que provocan, tanto de los sectores más conservadores de la sociedad como de sectores más abiertos de la esfera artística.



(Performance en la *Marcha das Vadias*, Coletivo Coiote, 2013)

No es aleatorio que la boca, el ano o la vagina sean los orificios comúnmente “atacados” en sus rituales-artísticos. Estos orificios son re-ocupados por discursos que rompen con el discurso opresor de las religiones (principalmente las judío-cristianas), rompen con la estética políticamente correcta del arte higienista de los grandes centros, rompen con la industria pornográfica, rompen con las expectativas del pensamiento heteronormativo. El uso de máscaras en sus trabajos no es sólo una cuestión estética y si de protección, pues evita que sus performers sean identificados y perseguidos por la opinión pública. Brunx Kury, integra estas prácticas y responde que, aunque sepa que nunca se es totalmente impermeable a las influencias externas, se puede decidir por cuales influencias tomar para uno mismo.

Acabo cayendo en adaptaciones con las cuales me identifico (...), la diferencia es que busco tener referencias ancestrales, intento adaptarme a referencias otras, esas que son tentativas de descolonización, creando rituales, desprogramaciones (...) de eso que no es fácilmente captado por el mercado capitalista blanco artístico clasista. (KURY, 2016).

Brunx Kury, en su *statement*, dijo que su obra era un medio para no morir sofocada y una lucha contra el endiosamiento del artista, sirviendo para ensayar “fracasos, disidencias y procesos de creación con las dichas basuras y monstruosidades, sobre afectividades y fortalecimientos entre las que no son bien venidas (...) en esas instituciones masacrantes de las “diferencias”. (KURY, 2016).

- *¿Crees que hay una diferencia de género en cuanto a cómo mostrar y defender el trabajo, en sus desvíos y errancias?*

Muchas respuestas dejaron entrever que la imagen de la artista mujer es usualmente asociada al trabajo en torno a “temas de género’. Amaia Molinet respondió tener una práctica alejada de temáticas naturalizadas como femeninas en torno a “vaginas, regla, etc” y de “ilustraciones con elevado uso del color rosa”. (MOLINET, 2016). Su tono algo esquivo, daba a entender una cierta vergüenza al tratar de asuntos femeninos. La verdad es que las mujeres no siempre son más delicadas, no siempre trabajan en tonos pasteles, pero es verdad que vuelven a la experiencia propia, vuelven una y otra vez a los saberes localizados y esa es la gran política de las artistas: alzar la voz con sus testimonios.

La respuesta de Rafaela Jemmene abordaba la cuestión de la voz que no suele ser escuchada y la necesidad de hablar más alto “en algunos lugares”: “muchas veces para defender mi trabajo (...) tuve que colocar mis pensamientos y opiniones de forma más enfática” (JEMMENE, 2016). A su vez, la artista portuguesa Ana Velez, respondía: “tenemos siempre que correr un poco más para llegar al mismo sitio (que los hombres) y, normalmente, nunca llegamos al mismo tiempo, **pero llegamos**”. (VELEZ, 2016. Énfasis añadido).

Hablar más alto, andar en otros ritmos, otras distancias: un ejercicio diario que parece extenderse al circuito artístico, una vez que la propia producción femenina está siempre *en jaque*. Sea porque se trabaja desde lo considerado estrictamente “femenino” o porque no se trabaja desde temáticas autorreferenciales (propias de lo femenino y de las minorías) la creación femenina nunca es fácilmente aprobada por la mayoría.

En un punto del proceso de *Fronteras y Estados de Sitio*, sentimos la necesidad de estrechar la comunicación con las artistas mujeres. Con algunas artistas esto pudo hacerse respetando los ritmos y lapsos naturales que la correspondencia tomaba en el día a día de cada interlocutora. En otros casos no fue posible una conversación extendida. Las artistas Rocío Velázquez y Elen Gruber fueron dos de las artistas que estuvieron presentes a lo largo de toda la maduración del proyecto y que participaron de muchos de los intentos de conversación.

Ambas artistas conciben sus trabajos desde la precariedad del cuerpo humano, que trata de vivir en las condiciones contemporáneas. Artistas mujeres, practican sus discursos de forma activa, ensayando distintos trabajos y distintas voces que cambian con el tiempo.

*12 Trabajos*, de Elen Gruber, es una serie de 12 performances que reflexionan sobre las posibilidades del cuerpo humano. El proyecto remite a los 12 trabajos del semidiós Hércules y de la misma manera, Gruber reproduce pruebas en donde pone a prueba la capacidad de resistencia de su cuerpo femenino. Hasta el agotamiento de formas y sentidos, el cuerpo de la artista desafía el viento, el mar, la gravedad y el calor extremo. En el último trabajo de la serie, *tão quente que era que pouco mais era morte*<sup>166</sup> camina por el desierto californiano con una gran placa de metal negra en la espalda, entallada con textos suyos que no leeremos. Textos que guardan el verbo de la artista, pero que fueron enterrados en la arena del desierto, donde no encontrarán nunca un lector.

---

<sup>166</sup> “Tan caliente era, que un poco más y era muerte” (Traducción de la autora)

*Juega con Mi vida* (2013) es un proyecto en el que Rocío Velázquez recoge los consejos de personas de su entorno en relación a cómo estructurar su vida personal y profesional como artista. Es un proyecto que expone la cotidianeidad del artista contemporáneo que tiene que dividir su tiempo con trabajos ajenos a su práctica artística, para poder sobrevivir. Velázquez, en su proyecto compuesto de entrevistas, encuestas y conversaciones coloquiales, intenta trazar rutas alternativas teniendo en cuenta la opinión ajena. Su proyecto *La 5ª fase* (2016), por otro lado, ensaya escapes de la rutina urbana e intenta reproducir la sensación de satisfacción que traen el ocio y el turismo. Una y otra vez, vemos al mismo cuerpo cansado de la artista, tumbado en distintos paisajes, participando sutilmente de la arquitectura. Ambos proyectos responden a la situación diaria del artista precario.

Una serie de entrevistas fueron realizadas con las dos artistas en paralelo. Al contrastar sus respuestas a las mismas cuestiones podemos ver que ambas, aunque proviniendo de distintos puntos del mapa (Rocío Velázquez es una artista española, nacida en 1986, actualmente residiendo en Barcelona; Elen Gruber es una artista brasileña, nacida en 1984, actualmente residiendo en Sao Paulo), acompañan e interpretan los conceptos que se plantean. Se pueden percibir las tentativas de escape, las trampas y las huellas que dejan ambas. La última serie de preguntas, propuestas y respondidas a lo largo del año de 2016, intentaba descubrir si la metáfora del artista errante y discurso como cartografía tenía eco en ellas. La entrevista prosigue así:

SPB<sup>167</sup> - Si pensamos a partir de la imagen del mapa, ¿cómo pensar nuestra “trayectoria” si nuestras líneas son tantas y tan mezcladas? ¿Sería el discurso nuestra cartografía? ¿Qué es para ti tu “obra”? ¿Dónde está ella dentro de la metáfora del mapa y del cartógrafo?

---

<sup>167</sup> SPB para Sofia Porto Bauchwitz; EG para Elen Gruber; RV para Rocío Velázquez. Las biografías y *statements* de las artistas pueden ser encontrados en el Apéndice.



EG - Mirando el mapa, imaginando la imagen de una trayectoria, independiente de si se compone de muchas líneas o no, si son confusas o no, si se mezcla, etc., hay siempre una avenida principal que conecta todos los puntos y que, aunque esta trayectoria que imaginamos vaya por calles sin salidas, siempre habrá un punto de partida (en cualquier lugar del mapa) o la posibilidad de retorno por otras vías que confluyan en la carretera principal.

¿Qué es mi obra? Mi vida en forma de cuestionamientos e imágenes particularmente seleccionadas y presentadas en una forma extraña de lenguaje, que llamamos arte.

RV - Si bien mi línea de trabajo es variada y no tiene una evolución “lineal” en cuanto a forma o contenido, existen entre los diferentes trabajos puntos comunes por los que se unen, estos puntos no tienen por qué partir del discurso (en ocasiones sí), en otras parten del proceso o de la forma final, de un “descubrimiento” anterior, de una opinión de un tercero o de una reflexión propia, hay veces que estos son nexos invisibles, que no soy capaz de decir qué los une de forma concreta, pero que sé que existe una relación entre ellos. (...) los puntos en común quizás son precisamente estos puntos de partida, las sensaciones y pensamientos que se dan dentro de mí y que varían en función de cómo vivo o no, asimilo o no diferentes experiencias y contextos.

Me gusta que los procesos de trabajo no estén limitados a una forma predefinida, ni siquiera atados a la idea de la que parten, sino simplemente pautar unas reglas para poder comenzar y terminar el juego, lo suficientemente amplias como para que dentro de ese marco pueda surgir cualquier cosa.

Para mí el mapa es inestable, en cuanto que las confluencias entre los diferentes trabajos en ocasiones desaparecen, o se crean nuevas o incluso a veces “desaparece” el trabajo en sí, lo inválido, a veces es una desaparición temporal. El territorio sigue existiendo pero ya no es lo que era, el camino recorrido no es olvidado, pero no puedo recuperar la experiencia ni sentirla como antes. Es un sentimiento algo “performático” que es independiente del formato en el que haya trabajado.

SPB - ¿Cómo el proceso *de intersección* - de géneros, idiomas, disciplinas, soportes - te afecta a la hora de decidir hacer algo? ¿La indecisión está relacionada de alguna manera con tu trabajo?

EB - Afecta todo el tiempo. Creo que todos somos de alguna forma un espacio de intersección entre varios y varias cosas. Es en nuestra mente que las cosas se juntan y conectan. Así que todo lo que vemos, tocamos, oímos, aprendemos, etc., se conecta dentro de nosotros. Dado que el mundo me contiene y estoy contenida en él, es casi imposible no ser un punto de intersección de varios puntos. Mucha seguridad me provoca miedo y desconfianza.

RV - Creo que una vez siento la necesidad de hacer algo o de tratar un tema simplemente lo hago, o más bien lo voy haciendo. Es un proceso “extraño” en el que una serie de circunstancias y estímulos son provocados o van simplemente sucediendo definiendo la forma final. Hay ocasiones que esa forma final nunca se da y el proyecto no llega a materializarse, en otras ocasiones los proyectos se materializan pero no están acabados. Creo que no siento indecisión porque no me planteo lo que tengo que crear, que tema voy a tratar, o como lo voy a hacer... si eso no está en mí de antemano no empiezo a trabajar, no tengo la necesidad de hacerlo. Creo que más que la indecisión, es la duda, no es que me falte decisión, sino que constantemente me cuestiono lo que estoy haciendo, lo que estoy pensando, hacia dónde estoy yendo, etc.

SPB - El artista es movido por aquello que quiere decir. Ese decir, como discurso, tiende a adquirir ciertas formas dependiendo del contexto en el que circule. La política del discurso generalmente exige certezas en un mundo de incertezas. El artista que yerra se resiste a esta política manteniéndose impermanente, en tránsito. Incluso en sus discursos y voces. ¿Con qué políticas discursivas has decidido hablar y hacer?

EG - No tengo ninguna necesidad de usar el arte para convertir a la gente a mi idea o a lo que quiero decir. Me gustaría plantear preguntas, dudas, imágenes... Primeramente para mí, para poder ver cierta situación por otro ángulo o con otro aspecto. Y cuando se presenta la obra, prefiero que la gente no vea mi trabajo como "una traducción artística" de una idea, una ideología o un discurso comprometido. (...) Pero eso no me impide de tener mi postura política activa en los medios de comunicación en los

que vivo. Veo a muchos artistas que utilizan la obra como un vector de un discurso comprometido. Me parece una postura válida, un deber también, en muchos casos veo una necesidad urgente de hablar de ello y sacar a la luz ciertas cosas, pero me parece peligroso. (...) Hoy en día, tengo miedo de cualquier didactismo sobre cualquier tipo de ideal, aun siendo el más bello del mundo y el que tenga más sentido.

Particularmente, tengo dificultad en discursar sobre la obra. No tuve una formación académica en artes y siempre noté que existe una “manera” de discursar sobre la obra que es muy aceptada y respetada por una mayoría del sistema de las artes, pero no tanto por los que no participan de ese medio. Yo hablo y hago de la manera que pienso que debo hacer. No sé qué política discursiva es esa.

RV - Es cierto que durante mi trayectoria he tratado temas muy diversos (la identidad, la memoria, la corrupción, las redes sociales, la crisis, etc.), así como también me he movido en circuitos diferentes, pero no creo que mis discursos sean sentencias que dicten certezas, sino cuestionamientos constantes a los que trato de dar respuestas para poner en orden los pensamientos y las vivencias que estoy teniendo en un momento, estas respuestas pueden ser válidas solo para mí, y pueden dejar de ser válidas en un futuro. No sé si por ello me considero “artista errante”, la palabra artista me causa algo de respeto, pero como persona por supuesto soy “muchos y ninguno” si con ello nos referimos a la complejidad que supone el constante cambio que conlleva el escuchar e interiorizar las vivencias propias y ajenas y como esto va modificando ese YO que nunca es exactamente el mismo.

SPB - ¿Cómo construir un territorio para habitar (desde) el arte cuando ningún espacio te territorializa, te determina? ¿Qué puede determinar tu trabajo?

EG - Investigué el significado de la palabra “determinar” y encontré algo como “marcar los límites; demarcar, delimitar”. No me parece bien hacer eso con la obra. Es más agradable dejar las cosas libres, ¿verdad? Pero, por supuesto, si coges cualquier conjunto de obras de cualquier artista, incluyendo el mío, ves algo que parece delimitar, marcar el trabajo... Algo así como un contorno que cierra la obra en una línea de raciocinio. Una vez le dije a alguien que “a pesar de que hiciera distintos trabajos, estarían siempre relacionados, pero no porque hubiera una preocupación con eso, no como algo forzado, sino porque salen de una misma persona”.

RV - Creo en el artista nómada, aquel que si bien no pertenece a ningún sitio, puede adaptarse, vivir y convivir en diferentes entornos. Lo que creo que determina mi trabajo es que nace del cuestionamiento del entorno en el que me esté moviendo en ese momento y mi relación con este.



(Performance, *La 5ª fase*, Rocío Velázquez, 2016)



(Performance, *tão quente que era que pouco mais era morte*, série os 12 trabalhos, Elen Gruber, 2015)

Aunque no se consideren *artistas errantes*, o por lo menos no hayan vestido todavía para sí la metáfora del *artista errante* (prefiriendo otras más usuales), ambas artistas expresan, en sus respuestas, opiniones que apuntan a lo que son características inherentes de un artista contemporáneo. Actualmente, el arte es cada vez más pensado como un lenguaje con el cual el artista cuestiona el mundo a la vez que se auto-cuestiona, a la vez que se posiciona como filtro o como lente de ver el mundo, a la vez que se inculca como veneno que modifica la manera de ver o sentir el mundo. El distanciamiento de uno mismo en relación al propio lugar cambiante en el mapa parece perder lugar, como estrategia en el arte, para dar espacio a la auto-enunciación.

La conciencia de que las decisiones tomadas (por más diversas o equivocadas que sean) están siempre conectadas a una “avenida principal” confirma la idea de que toda decisión es resultado de una cartografía de un dibujante, que es el propio artista. Esa percepción está cada vez más asumida, comprobando que sino la metáfora, por lo menos la calidad de la *errancia* o del pensamiento errático es parte del discurso de muchos artistas contemporáneos.

## Consideraciones finales

Si volvemos a la introducción de esta investigación veremos que hemos conseguido confirmar algunos de sus objetivos e hipótesis. Hemos dibujando un amplio abanico de imágenes que nos ayudaron a pensar el artista errante y su discurso como herramienta cartográfica.

Como sabemos, la idea de comparar el artista con “*algo que no es*” se repetirá en numerosas ocasiones a lo largo de los estudios culturales: artista-imitador, artista-etnógrafo, artista-historiador, artista-archivista. Parece ser que el artista está siempre buscando métodos, palabras y formas pertenecientes a otros campos – vistiendo máscaras y cambiando de piel cuando se lo pide el propio proceso artístico. No es de extrañar, tampoco, que esas metáforas estén asociadas a lo geográfico, pues la geografía posibilita una gran diversidad de metáforas de libertad.

Es natural que el artista haya sido comparado al nómada, al explorador o a las plantas de tipo *radicante* (figuras que se mueven en el espacio), ejemplos que hemos tratado en nuestra investigación. A lo largo del texto, también nosotros hicimos uso de imágenes espaciales (mapa, abismo, isla; frontera y límite, puente y línea) para ayudar a la construcción y comprensión de nuestro objeto de estudio. La particularidad de la figura del *artista errante* es que se desprende del territorio que el cuerpo cruza geográficamente para pensar el movimiento errante como una forma de retomar el ritmo propio (lo que incluye pensamientos de reposo, de cambios de dirección paratópicos, de traducción, de improductividad, etc.).

Creemos oportuno aclarar, por si restaban dudas, que no hemos defendido la imagen del artista “como errante”, imagen que ciertamente encontrará multitud de ejemplos

artísticos. Nuestra imagen, en cambio, es una apuesta sobre un tipo de actuación y posicionamiento que encuentra su herramienta legitimadora en el discurso.

No es, como se podría pensar en un principio, la variedad de obras heterogéneas de un mismo artista lo que señala la existencia de un *artista errante*, sino el hilo discursivo que conecta todas esas obras entre sí. El esfuerzo discursivo, performático (de movimiento heterotópico), es lo que ayuda al observador a visitar a este artista al que hacemos referencia como si fuera una suerte de territorio, una suerte de relato de viaje, una suerte de cartografía en expansión.

Pensamos que la imagen del *errante* surge en la cultura occidental hace relativamente poco tiempo y acompaña el crecimiento de las ciudades y el supuesto acortamiento de las fronteras. Teniendo en cuenta que gran parte de nosotros vivimos en una realidad urbana y sufrimos la tensión entre centralidad/descentralización, sería oportuno preguntarse: ¿por qué este concepto – *el errante* - no aparece aplicado a la práctica artística con anterioridad? Creemos que la respuesta a esta pregunta se encuentra en la necesidad de destruir los significados peyorativos que existen en la palabra “errante”, asumida en ocasiones como negativa, lo que pesa sobre las voces temblorosas de los artistas comunes, que luchan a diario para legitimar su voz, sus pasos, y que viven la constante búsqueda por palabras empoderadoras.

Es por esto que el *artista errante*, esta figura hasta ahora inédita para referirse al artista contemporáneo, incorpora un punto que consideramos fundamental a la hora de problematizar cuestiones sobre las prácticas artísticas actuales: la legitimidad del discurso propio del artista y la reivindicación de una voz/cuerpo encarnado. Asumirse *errante* es un ejercicio arduo de desprendimiento, coraje y generosidad, y al mismo tiempo es un primer paso de legitimación y protección. En la enunciación de sí, al decir que se es *errante*, el artista se recubre y protege con esa idea nebulosa de una práctica hecha en el *zigzag* de ideas singulares, situadas y, por ende, legítimas.

Hemos llegado a la conclusión que el *artista errante* se manifiesta en múltiples/numerosas/diversas facetas: a veces se deja llevar por la insurrección desde el proceso, otras veces por algo que necesita decir o escuchar. Más que “dejarse llevar” (que remite a una pasividad en la creación, esperando por las musas, por la inspiración, etc.), el *errante* trabaja “desde” la *abertura* a todo lo que es exterior a sus certezas en aquel momento de creación. El *artista errante* confía en que lo que en un determinado momento desconoce, pronto sabrá. Confía en que gestos, necesidades, desvíos y elucubraciones están relacionados entre sí, relacionados a una *errancia* anterior y por venir.

Trabajar sobre y desde las errancias del hacer artístico fue una manera de ampliar, dar testimonio e incorporar (*poéticamente*) la autoridad de las voces de otros cuerpos indecisos. También fue un modo de ampliar el mapa oficial del mundo, creando un mapa encarnado que refleja una realidad más del sistema del arte y de la cultura visual. La tesis, como cartografía de discursos artísticos (cómo originalmente planteábamos en los objetivos), provoca un efecto de visibilidad legitimadora entre artistas mencionados y el autor-cartógrafo, que tiene su discurso respaldado por las voces erráticas de esos artistas. Una cartografía dibujada y compuesta de artistas, en nuestra opinión, se produce partiendo de la mutua comprensión de que todos estamos habitando el mismo mundo, conviviendo con los mismos modelos y tratando de inventar lugares mejores para nuestras prácticas.

Por otra parte, en el proceso de elaboración de la cartografía, hemos sentido dificultad en señalar y distinguir un tipo de obra frente a otra. El criterio de selección se vio, debido a esto, siempre al borde de ser un juicio estético subjetivo desactualizado. Nos resultó complejo escribir desde un posicionamiento crítico sobre procesos artísticos mutables, teniendo como filtro la traducción (también mutable) que hacíamos de ellos. En un determinado momento, la distancia cartográfica, en relación al objeto de estudio a la que aspirábamos, perdió toda posibilidad de ser. Cartografiar la idea del *artista errante* pedía, por nuestra parte, un posicionamiento errático y una metodología abierta a las derivas que



consideramos parte inherente de un espíritu errante. Estos métodos cambiantes eran usados de manera situada, como respuesta a las tensiones de los encuentros, de los silencios y de las dudas.

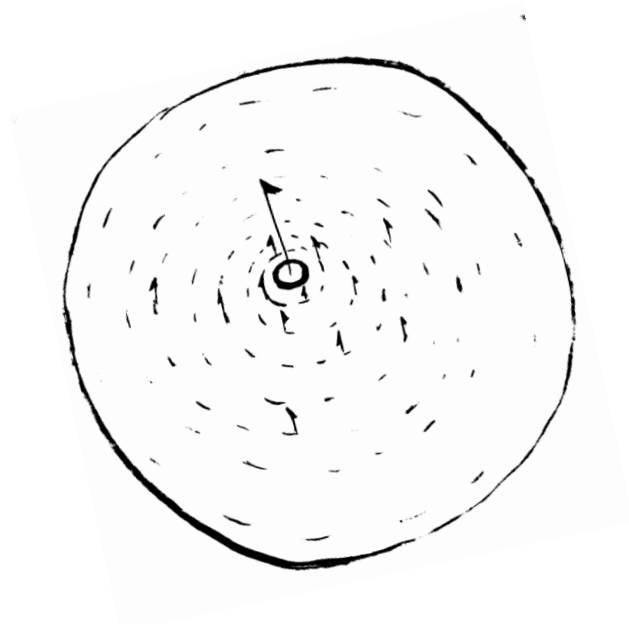
Entendemos que, como imagen, *el artista errante* abarca demasiadas cosas, sin embargo, consideramos que es ésa amplitud la que potencializa su constitución. Esta primera cartografía sobre el *artista errante* es un resultado en proceso, compone un Atlas que, cómo profesionales del ámbito cultural, ayudamos a crear todos los días. Al ser tan amplia, la metáfora no cierra su campo sobre un sólo modo de actuación, sino todo lo contrario, permite que diversas formas tengan cabida en ella. Esto no quiere decir, claro, que todo artista sea un *artista errante*. Como hemos señalado anteriormente, existen artistas lineales y específicos que no manifiestan las calidades del *artista errante*.

Es importante recordar también que, como primer intento, queda en el aire (todavía por sedimentar) la suposición de que muchos artistas necesitan renegar ciertas imposiciones del sistema del arte, renunciar a ciertas certezas y falsos privilegios, para ensayar maneras resistentes de hacer arte. Como fue dicho anteriormente en esta tesis, hemos pensado el movimiento heterotópico del artista como un lugar utópico, el propio movimiento como utopía. Estos artistas lineales podrían venir a ser *artistas errantes* o por lo menos adoptar su máscara de forma esporádica, pero esto pide - como en todo - un primer impulso hacia lo incierto y utópico. Quizás un historiador o un antropólogo, en años posteriores, puedan autodenominarse como *artista errante*, asumiendo para su hacer historiográfico o antropológico esa errancia sin forma específica, que se contempla desde las líneas confusas de una enunciación de sí.

Esta tesis se ha gestado mediante un ritmo propio, unas veces con lentitud, otras veces con urgencia. El proceso de escritura nos ha llevado, de forma no predeterminada, a la epistemología feminista que creemos haber incorporado. La tensión entre lo autobiográfico

y su camuflaje nos condujo a asumir los discursos femeninos incluso cuando éstos estaban marcados por la nebulosidad del diálogo.

De este proceso de escritura concluimos que es necesario producir discursos, difusos y turbios, a base de conversaciones e insistencia, y no sólo volver a ellos como quien lee al Otro buscándose a sí mismo. Como hemos observado, hay que perseverar en esa conversación, aun cuando el vínculo del diálogo no termina de concretarse. Para esto proponemos crear y regalar otros tiempos y otras esperas, cuyo fin es, por lo menos, inventar el testimonio de la experiencia y con este testimonio mantener una práctica fundada en la traducción que quiere ser continuada.



# Bibliografía

## Libros.

- AGAMBEN, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio (1978). *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGUIRRE, Peio (2014). *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni.
- AIHWA, Ong (1999). *Flexible citizenship. The cultural logics of transnationality*. Londres: Durham & Londres.
- ANDERSON, Kay; DOMOSH, Mona; PILE, Steve; THRIFT, Nigel (eds.) (2003). *Handbook of cultural geography*. Londres: SAGE
- ANDRADE, Mário de (1976). *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- ANDRADE, Mário de (1970). *Paulicea Desvairada*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponible en línea en: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1285805.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285805.pdf)
- ANZALDÚA, Gloria (1987). *Borderlands / La frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- ANZALDÚA, Gloria; MORAGA, Cherrie (eds.) (1981). *This bridge called my back: writings by radical women of color*. Nueva York: Kitchen Table: Women of Color Press
- ARTAUD, Antonin (1980). *El pesa-nervios*. Madrid: Ed. Visor.
- ATIENZA, Loreto A. (2009) *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BARTHES, Roland (1993). *Fragments de un discurso amoroso*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- BAUDELAIRE, Charles (2012). *Las flores del mal*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- BECKETT, Samuel (1983). *Worstward ho*. Nueva York: Grove Press
- BENJAMIN, Walter (1933). "Experiência e pobreza". En: BENJAMIN, Walter (1994). *Obras escolhidas. Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter (1995). *Obras escolhidas. Volume II*. São Paulo: Brasiliense.

- BORGES, Jorge Luis. (1932). *Discusión. Obras completas, 1923-1936. Livro I*. Madrid: Círculo de Lectores, 1992.
- BORRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BORRIAUD, Nicolas (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BRADLEY, Will; ESCHE, Charles (eds.) (2007). *Art and social change: a critical reader*. Londres: Tate Publishing.
- CALVINO, Italo (2017). *Las Ciudades Invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela.
- CAMPBELL, Joseph (1997). *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/ Pensamento.
- CAMPBELL, Brígida (2015). *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções.
- CAMUS, Albert (1982). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- CANETTI, Elias (1981). *Masa y Poder*. Barcelona: Muchnik Editores.
- CANTON, Katia. (2009). *Da Política às Micropolíticas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- CARROLL, Lewis (2004). *La Caza del Snark*. Santa Fe: El Cid Editor.
- CASTAÑEDA, Carlos (1987). *El segundo anillo de poder*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (comps.) (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- CERTEAU, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- CERTEAU, Michel de (2006). *La fábula mística*. Madrid: Ediciones Siruela.
- COSGROVE, Denis E. (1999) *Mappings*. London: Reaktion Books.
- CUNHA, Rodrigo S. (2010). *O essencial sobre Ritmanálise*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DEBORD, Guy (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DELEUZE, Gilles (2002). *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*. París: Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo e esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire (1998) *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El Pliegue: Leibniz Y El Barroco*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (original de 1928). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1967.
- EAGLETON, Terry (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.

- ELDEN, Stuart (2013). *The Birth of territory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ESCOBAR, Arturo (2005). *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - Universidad del Cauca.
- FAVARETTO, Celso (1992). *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp.
- FELMAN, Shoshana (1993). *What does a woman want? Reading and sexual difference*. Londres: Johns Hopkins Press.
- FOSTER, Hal (ed.) (2008). *La Pos-modernidad*. Barcelona: Kairos.
- FOUCAULT, Michel (1977). *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Nueva York: Cornell University Press.
- FOUCAULT, Michel (1998). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- GALEANO, Eduardo (2010). *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina
- GIORGI, G.; RODRÍGUEZ, F. (comps.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Editorial Paidós
- GOMBROWICZ, Witold (2001). *Diario Argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- GOMES, Renato C. (1996). *João do Rio: velas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- GROYS, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra
- HARAWAY, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HARMON, Katharine A. (2004). *You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. New York: Princeton Architectural Press.
- HEIDEGGER, Martin (1998). *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial
- HEIDEGGER, Martin (2009). *El Arte y el espacio*. Barcelona: Herder Editorial.
- HEIDEGGER, Martin (2000) "Bauen Wohnen Denken". En: *Vorträge und Aufsätze*, GA. 7.: Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Ed.Micromegas.
- HIRSCHHORN, Thomas; FOSTER, Hal; LEE, Lisa (eds.) (2013) *Critical Laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*. London: Mit Press.
- HOOKS, Bell (1995). *Art on my mind: visual politics*. New York: New press.
- HOOKS, Bell (2015). *Black looks: race and representation*. New York: Routledge.
- IRIGARAY, Luce (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- JACQUES, Paola Berenstein (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA.

- JACQUES, Paola Berenstein (org.) (2003) *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew (1999). *Performing the body/performing the text*. London: Routledge.
- KAPROW, Allan (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Ediciones
- LANDOW, George (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- LE BRETON, David (2007). *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Editora Vozes
- LINS, Daniel (1999). *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará
- LIPPARD, Lucy R. (2016). *Yo veo/Tu significas*. Bilbao: Consonni.
- LYOTARD, Jean-François (1993) *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MAFFESOLI, Michel (2004). *El tiempo de las tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Ciudad de México DF: Siglo Veintiuno Editores.
- MALO, Marta de Molina (ed.) (2004). *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- MAUSS, Marcel (1950). *Sociologie et anthropologie*. Paris: Press Universitaires de France.
- MESCHONNIC, Henri (2010). *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva.
- MIGNOLO, Walter. (2003) *Historias locales / diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- NEGRI, Antonio (2011). *Art and multitude*. Cambridge: Polity Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999). *Also sprach Zarathustra*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag .
- NOLD, Christian (2009). *Emotional cartography: technologies of the self*. London: Christian Nold. Disponible en línea: < <http://emotionalcartography.net> >
- NORTON, Heidi; MARDER, Michael (2014). "Artist Heidi Norton and philosopher Michael Marder discuss the ethics of plants and differentiate between 'nature' and 'ecology.'" En: Bomb Magazine. Entrevista concedida a Monica Westin. Disponible en línea:< <http://bombmagazine.org/article/1000078/> >
- OITICICA FILHO, César (ed.) (2009). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- OITICICA, Hélio (1986) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- OSORIO, Luiz Camillo (2005). *Razoes da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- PARREÑO, José María (2006). *Un Arte descontento: arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs.) (2009). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.

- PEREC, George (2001). *Especies de Espacios*. Barcelona: Intervencion cultural.
- PICARD, Caroline (2014). *Ghost Nature*. Chicago: The Green Lantern Press.
- RANCIERE, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ensayo.
- RANKIN, William (2016). *After the Map: Cartography, navigation, and the transformation of territory in the twentieth century*. Chicago: University of Chicago press.
- RAY, Gene (ed.). (2001). *Joseph Beuys: Mapping the legacy*. Nueva York: D.A.P.
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012). *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- RIBEIRO, Darcy (1996). *Diários Índios. Os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RILKE, Rainer María (2010). *Cartas a un joven poeta*. Libros en red.
- ROBBIO, Nicolás (2017). *Ejercicios de Resistencia*. Madrid: Fundación Montemadrid.
- ROGOFF, Irit (2000). *Terra infirma: geography's visual culture*. Londres: Routledge.
- ROLNIK, Suely (2007). *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina.
- ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix (2005). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes.
- ROSE, Gillian (1993). *Feminism and geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press
- ROSENBERG, Harold (1965). *The Anxious Object. Art Today and its Audience*. London: Thames & Hudson.
- ROSKILL, Mark (1997). *The letters of Vincent Van Gogh*. New York: Touchstone.
- SALLES, Cecilia A. (2009). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.
- SANTOS, Milton (2001). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Ed. Record.
- SASSEN, Saskia (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de sueños.
- SEGALEN, Victor (2017). *Ensayo sobre el exotismo. Una Estética de lo Diverso*. Madrid: La Línea del Horizonte.
- SICART, Miguel (2014). *Play Matters*. London: The MIT Press.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Pedagogia dos Monstros*. Belo Horizonte: Autêntica.
- SONTAG, Susan (2004). *Contra a interpretação*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Santillana Ediciones Generales.
- SOSEKI, Natsume (2010). *Soy un Gato*. Madrid: Impedimenta
- SPIVAK, Gayatri C. (1993). *Outside in the teaching machine*. New York: Routledge.
- STEINBERG, Leo (1972). *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press.



- STEINER, Rudolf (1993). *La filosofía de la libertad: elementos de una cosmovisión moderna*. Buenos Aires: Epidauro.
- STEINER, Rudolf (2002). *La iniciación: ¿Cómo se alcanza el conocimiento de los mundos superiores?* Buenos Aires: Antroposófica.
- TASSINARI, Alberto (2001). *O Espaço Moderno*, São Paulo: Cosac & Naify.
- TODOROV, Tzvetan (1999). *O homem desenraizado*. Trad. Cristina Cabo. Rio de Janeiro: Editora Record
- ULANOWSKI, Eryk (2014). *Where is paradise now? There's no space on the map*. 2014. (Trabajo fin de Máster). Londres: Royal College of Art. Disponible en línea: <[www.academia.edu/11144100/Where\\_is\\_Paradise\\_Now\\_Theres\\_no\\_Space\\_on\\_the\\_Map](http://www.academia.edu/11144100/Where_is_Paradise_Now_Theres_no_Space_on_the_Map)>
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2002). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify.
- WALSH, Catherine (ed.) (2009). *Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Abya-Yala.
- WARNER, Michael (2012). *Público, públicos, contrapúblicos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- WILDE, Oscar (1970). *The Soul of Man under Socialism*. Nueva York: Harper & Row.
- WITTIG, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Egales.
- WOOD, Denis (1992). *The power of maps*. New York: Guildford Press.
- WOOD, Denis (2010). *Rethinking the Power of Maps*. New York: The Guilford Press.

## Revistas, entrevistas, capítulos de libro, etc.

- AGAMBEN, Giorgio. (2011) “¿Qué es un dispositivo?” En: *Revista Sociológica*, año 26, n. 73. 2011 (pp. 249-264). Disponible en línea: <<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>>
- ALMARCEGUI, Lara (2006). “Os terrenos baldios de Lara Almarcegui”. En: *Canal Contemporâneo*. Entrevista concedida a Fernando Oliva. Disponible en línea: <[www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001080.html](http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001080.html)>
- ALVAREZ, J.; PASSOS, E. (2009). “Cartografar é habitar um território existencial”. En: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- ANDRADE, Oswald de. (1924) “O manifesto da poesia Pau Brasil”. En: TELES, Gilberto Mendonça (1976). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes.

- ANDRADE, Oswald de. (1928). “O manifesto antropófago”. En: TELES, Gilberto Mendonça (1976). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes.
- ANDREOTTI, Libero (2000). “Táticas de jogo da Internacional Situacionista”. En: *Arte & ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n 17. 2008. (pp. 139-147)
- ATKINSON, Ti-Grace (2014). “The Descent from Radical Feminism to Postmodernism”. En: *Women’s, Gender, & Sexuality Studies Program*. Boston: Boston University.
- BARRIENDOS, Joaquin (2013). “O sistema internacional da arte contemporânea-universalismo, colonialidade e transculturalidade” En: *Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. n.25. Rio de Janeiro: UFRJ.
- BAUCHWITZ, Oscar F. (2003). “Nihilismo e Neoplatonismo”. En: *Boletim do CPA*, n.15, Campinas: UNICAMP. 2003 (pp.169-181)
- BECKMANN, Lukas (2001). “The causes lie in the future”. En: RAY, Gene (ed.) (2001). *Joseph Beuys: Mapping the legacy*. Nueva York: D.A.P. (pp. 91-111)
- BELL, Desmond. (2008). “Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research”. En: *Journal of Media Practice*, vol. 9, n.2. 2008 (pp. 171-177)
- BISHOP, Claire (2004). “Antagonism and relational aesthetics”. En: *October Magazine 110, fall 2004*. Massachusetts: MIT Press. (pp. 51-79). Disponible versión traducida al castellano en: <<http://esferapublica.org/nfblog/arte-nokia-antagonismo-y-estetica-relacional/>>
- BUDEN, Boris (2006). “Crítica sin crisis, crisis sin crítica”. En: *EICP multilingual webjournal*.
- BURGIN, Victor (2009). “Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais”. En: *Arte & ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 25. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2013 (pp. 185-195)
- CANGUÇU, Daniela Figueiredo (2014) “O artista contemporâneo: seu discurso, seu corpo”. En: *Revista Trama Interdisciplinar v. 5, nº1*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2014 (pp. 86-103)
- COHEN, Jeffrey J. (1996). “A cultura dos monstros: sete teses”. En: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org) (2000). *Pedagogia dos Monstros*. Belo Horizonte: Autêntica.
- COLOMBI, Beatriz Nicolía (2006). “El viaje y su relato”. En: *Latinoamérica*, n. 43. Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. 2006 (pp. 11-35)
- COTRIM, Cecilia (2006). “Arte e deriva: a escrita como processo-invenção”. Em: *Arte & ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 17. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2006 (pp.65-73)
- DE MIDDEL, Cristina. Perguntas sobre gênero para Cristina de Middel: entrevista. (8 de enero de 2016). *Revista Nítida*. Entrevista concedida al coletivo Nítida. Disponible en línea: <<https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/01/08/8-perguntas-sobre-genero-para-cristina-de-middel>>

- DEBORD, Guy (1955). "Introduction à une critique de la géographie urbaine". En: *Editions Turbulentes*. 2005. Disponible en: <[https://infokiosques.net/IMG/pdf/Theorie\\_de\\_la\\_Derive.pdf](https://infokiosques.net/IMG/pdf/Theorie_de_la_Derive.pdf)>
- DINIZ, Clarissa. (2010). "Da vontade de ação – experimentação, interlocução, criação – ou do devir-crustáceo". En: *Reposicionamentos da crítica*. Disponible en línea: <<https://es.scribd.com/document/117509632/Reposicionamentos-da-critica-levantamento-discussao-e-especulacionismo-organizado-por-Leonardo-Araujo>>.
- DUCHAMP, Marcel. An interview with Marcel Duchamp: entrevista. (Abril de 1993). *The Art Newspaper*, n. 27. Entrevista concedida a Sue Rose. Disponible en línea: <<http://old.theartnewspaper.com/articles/An-interview-with-Marcel-Duchamp/29278>>
- FOSTER, Hal (2004). "An Archival Impulse". En: *October Magazine* 110. Massachusetts: MIT Press. 2004 (pp. 3-22)
- FOUCAULT, Michel (2008). "Topologías". En: *Fractal: Revista iberoamericana de ensayo y literatura*, vol. 13, n.48, año XII.
- FOSTER, Hal (2005). "O artista como etnógrafo". En: *Revista Marte*, n. 1. 2005 (pp. 10-40)
- FOSTER, Hal (2013). "Pós-crítica". En: *Arte & ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 25. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ. 2013 (pp. 167-175)
- FRASER, Andrea (2005). "From the critique of institutions to an Institution of Critique". En: *Artforum*, septiembre. 2005 (pp. 278- 283)
- GALLOP, Jane (1984). "Psychoanalytic Criticism: "Some Intimate Questions"" En: *Art in America*, v. 72, n.10. 1984
- GESCO (2010). "Modernidad / colonialidad / decolonialidad: aclaraciones y réplicas desde un proyecto epistémico en el horizonte del bicentenario". En: *Pacarina del Sur*, n. 4. 2010 (pp. 1 - 10).
- GUTIERREZ RODRIGUEZ, Encarnación (2008). "«Lost in Translation» - Traducción transcultural y descolonización del saber". En: *Zehar. Revista de Arteleku-ko aldizkaria*, n. 64. Donostia-Sansebastian: Arteleku. 2008.
- HARVEY, David (2004). "Space as a key Word". En: *Marx and Philosophy Conference*. Londres: Institute of Education. Disponible en línea en: <<http://frontdeskapparatus.com/files/harvey2004.pdf>>
- HOLMES, Brian (2002). "Flexible Personality. For a new cultural critique". En: *EIPCP multilingual webjournal*. Disponible en línea: <[http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en/base\\_edit](http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en/base_edit)>
- HORVÁTH, Gizella (2010) "Argumentative discourse about works of art" En: BAKÓ, R.K. & HORVÁTH, Gizella (2010). *Argumentor. Proceedings of the first international conference on teaching Argumentation and Rhetoric*. Transylvanian Museum Society: Cluj-Napoca. Rumania. Disponible en línea: <[https://argumentor.files.wordpress.com/2010/12/argumentor\\_conference\\_proceedings\\_2010-may-20-22.pdf](https://argumentor.files.wordpress.com/2010/12/argumentor_conference_proceedings_2010-may-20-22.pdf)>

- IRIGARAY, Luce; MARDER, Michael (2015). "Thinking anew". En: *The Philosophers' Magazine*, n. 68. 2015, (pp. 27-29)
- JACQUES, Paola Berenstein (2008). "Corpografias urbanas". En: *Arquitextos*, ano 08, n. 093.07. São Paulo: Vitruvius. Disponible en línea en:<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>
- JONES, Amelia (2016) "Amelia Jones on diversifying art history". Entrevista concedida a Karen Archey. En: *Revista E-Flux*. Agosto 2016. Disponible en línea: <<http://conversations.e-flux.com/t/amelia-jones-on-diversifying-art-history/4296>>
- KASTRUP, Virginia; POZZANA, Laura (2009). "Cartografar é acompanhar Processos" En: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- KIMARI. "Twerking for empowerment". Disponible en línea: <<http://twerkscholars.tumblr.com/Empowerment%20Research>>
- KONESKI, Anita P. (2009). "Estranha "Fala" da Arte Contemporânea e o Ensino da Arte". En: *Revista Palíndromo*, v. 1, n. 1. Florianópolis: UDESC. (pp. 73-88)
- KOOLHAAS, Rem (1995). "Field Trip A(A) Memoir". En: *S,M,L,XL*. New York: Monacelli Press, 1995.
- LAPOUJADE, Davi (2002). "O Corpo que não aguenta mais". En: GADELHA, Sylvio (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- LESAGE, Dieter (2009). "Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output". En: *Art & research. Journal of ideas Context and Methods*.v.2 n.2. Glasgow: Glasgow School of Art.
- LINS, Daniel (2010). "Por uma leitura rizomática". En: *História Revista*, v. 15, n. 1. Goiânia: UFG. 2010 (pp. 55-73). Disponible en línea: <<http://dx.doi.org/10.5216/hr.v15i1.10819>>
- LOREY, Isabell (2006) "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales" En: *EICP multilingual webjournal*. Diponible en línea: < <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>>
- MARDER, Michael (2012). "Resist like a plant! On the Vegetal Life of Political Movements". En: *Peace Studies Journal*, v. 5, n. 1. 2012 (pp. 24-32)
- MARDER, Michael (2012). "The Life of Plants and the Limits of Empathy". En: *Dialogue*, v. 51 n. 2. 2012 (pp. 259-273)
- MARDER, Michael (2013). "What Is Plant-Thinking?" En: *Klesis – revue philosophique*, v. 25. 2013 (pp. 124-143)
- MARDER, Michael (2015). "The place of plants: spatiality, movement, growth". En: *performance philosophy*, v.1. 2015 (pp.185-194)
- MAYA, Ivone da Silva R. (2009). "Viagem na obra de Mário de Andrade". En: *Ipotesi: revista de Estudos Literários*, v 3, n 1. Juiz de Fora: UFJS. 2009 (pp. 73 - 88)

- MEIRELES, Cildo (2009). "Hacia una práctica experimental de la libertad". En: *Revista Exit Express* n.º. 42. 2009 (pp. 6-11)
- MOLET CHICOT, Carmen (2014) "Lo no dicho: Reflexión metodológica en torno a una investigación sobre arte y feminismos". En: *Revista Athenea Digital*. v. 14, n.4. *Experiencias de investigación feminista: propuestas y reflexiones metodológicas*. Barcelona: UAB. 2014 (pp. 237-259)
- NORA, Pierre (1993). "Entre memória e história. A problemática dos lugares". En: *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v.10 São Paulo: Pontificia Universidade Católica de São Paulo. 1993 (pp. 7-28) Disponible en línea: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>
- ORTEGA Y GASSET, José (1966). "La Doctrina del Punto de Vista" En: *El tema de nuestro tiempo. Obras Completas*, v. III, cap. X. Madrid: Revista de Occidente.
- OSORIO, Luiz Camillo (2016). "Os óculos, o ridículo e o desamparo na arte contemporânea". Disponible en línea: <http://www.premiopipa.com/2016/08/os-oculos-o-ridiculo-e-o-desamparo-na-arte-contemporanea-leia-o-texto-de-luiz-camillo-osorio/>
- OWENS, Craig (2008). "El discurso de los otros": Las feministas y el posmodernismo. En: FOSTER, Hal (ed.). (2008). *La Pos-modernidad*. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairos. (pp. 93-121)
- PAIS, José Machado (1993). "Nas rotas do Quotidiano". En: *Revista Crítica de Ciencias Sociais*, n 37. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. 1993
- PAIS, José Machado (2007). "Cotidiano e reflexividade". En: *Educação & Sociedade*, v. 28 n. 98. Campinas: CEDES. 2007 (pp. 23-46).
- PARREÑO, José M. (2015). "Arte y ecología en España: notas para una guía". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José M. (eds.) (2015). *Arte y ecología*. Madrid: UNED
- PATO, Ana Mattos P. (2015). "Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3a bienal da bahia". En: *Revista CPC*, n.20. São Paulo: USP. 2015 (pp.112-136)
- PHELAN, Peggy; ROGOFF, Irit (2001). "'Without': A Conversation". En: *Art Journal*, v. 60, n. 3. Nueva York: College Art Association. 2001 (pp. 34-41). Disponible en línea: <<http://www.jstor.org/stable/778135>>
- PIMENTEL, Leandro (2013). "O inventario como tática". En: *Arte & ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 25. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2013 (pp. 111-119)
- PRECIOSA, Rosane (2010). "Escrever/Balbuciar" En: *Revista Cadernos da Subjetividade*, nº12. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. Pontificia Universidade Católica de São Paulo. 2010 (pp. 87-89)
- RANKIN, William. (2015). "Redrawing the Map." En: *ArchitectureBoston* v.18, n. 3. Boston: Boston Society of Architects.
- RAQUEJO, Tonia (2010). "Frankenstein o el moderno Prometeo". En: *EXIT BOOK*, n. 13, vol. *Miedo, Realidad y Ficción*. 2010 (pp. 110-113)

- RIBALTA, Jorge (2004). "Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos" En: *EIPCP multilingual webjournal*. Disponible en línea: <[http://republicart.net/disc/institution/ribalta01\\_es.htm](http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm)>
- RINALDI, Doris (2006). "Joyce e Lacan algumas notas sobre escrita e psicanálise". En: *Pulsional*, n. 188. 2006 (pp. 74-81)
- ROCHA, Glauber. "Uma estética da fome". Disponible en línea: <<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2006/11/estetica fome.pdf>>
- RODRIGUES, Luzia G. (2008). "A arte para além da Estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas". En: *Artefilosofia*, n.5. Ouro Preto: UFOP. 2008 (pp. 119-131)
- ROGOFF, Irit (2003). "Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad". Disponible en línea: <<http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp>>
- ROGOFF, Irit (2009). "Geo-Cultures Circuits of Arts and Globalizations". En: *Open Magazine*, n. 16, *The Art Biennial as a Global Phenomenon - Strategies in Neo-political Times*. Rotterdam: NAI Publishers; Amsterdam: SKOR. 2009.
- ROLNIK, Suely (2015). "A hora da micropolítica". En: *Re-visiones*. Entrevista concedida a Aurora Fernández Polanco y Antonio Pradel. Disponible en línea: <<https://www.goethe.de/ins/uy/es/kul/fok/dei/20790860.html>>
- SCHÜTZ, Alfred (1951). "Making Music Together: A Study in Social Relationship". En: *Social Research*, v. 18, n. 1. 1951 (pp.76-97)
- SEEMANN, Jörn (2001) "Cartografias Culturais na geografia cultural: Entre mapas da cultura e a cultura do mapas." En: *Boletim Goiano de Geografia* v. 21 n.2. Goiânia: Universidade Nacional de Goiás. 2001 (pp. 61-82)
- SEEMANN, Jörn (2012). "Tradições Humanistas na Cartografia e a Poética dos Mapas". En: MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. (orgs.). *Qual o espaço do lugar? Geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SILVA, Maria Luiza Berwanger da. (2005), "Exotismo y alteridad: lo mismo como otro, lo otro como lo mismo". En: *El Hilo de la Fábula*, v.1, n4. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005
- SOSA, Fannie (2015). "El culo como territorio político". En: *VICE*. Disponible en línea:<[https://noisy.vice.com/es\\_co/article/twerkshops-de-fannie-sosa-el-culo-como-territorio-politico](https://noisy.vice.com/es_co/article/twerkshops-de-fannie-sosa-el-culo-como-territorio-politico)>
- SPIVAK, Gayatri C. (1998) "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" En: *Orbis Tertius. Año 3 nº6. Memoria Académica*. Buenos Aires: Universidad nacional de La Plata.
- SPIVAK, Gayatri C. (2000). "Translation as Culture". En: *Parallax*, v. 6, n. 1. 2000 (pp. 13-24).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1992), "The Politics of Translation". En: Michèle Barrett, Anne Phillips (eds.) (1992). *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*. Stanford: Stanford University Press. (pp. 177-200).

- STEINBERG, Leo (2004) "El arte contemporáneo y la incomodidad de su público". En: *Otra Parte. Revista de Arte y Letras*. n. 2. Buenos Aires: Otra Parte. Disponible en línea: <<http://revistaotraparte.com/node/506>>
- STEVENSON, Robert Louis (1894). "My First Book: Treasure Island". En: *The Courier* vol. 21, n.2 (1986). (pp. 77-88).
- STEYERL, Hito (2006). "The Institution of Critique". En: *EIPCP multilingual webjournal*. Disponible en línea: <<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en>>
- STEYERL, Hito (2008) "Can Witnesses Speak? On the Philosophy of the Interview". En: *EIPCP multilingual webjournal*. Disponible en línea: <<http://eipcp.net/transversal/0408/steyerl/en>>
- STEYERL, Hito (2010). "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto". En: *EIPCP multilingual webjournal*. Disponible en línea: <<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>>
- STILINOVIC, Mladen (2015). (Catálogo exposición) *1+2.Mladen Stilinovic*. México DF: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Universidad Nacional Autónoma de México.
- TUCHERMAN, Ieda (1999). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega.
- VEGA, Amador (2009). "Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad". En: *Revista Diánoia*. v. LIV, n. 62. 2009 (pp. 3 -25) Disponible en línea: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-24502009000100001](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502009000100001)>
- VENTAPANE, Leonardo (2013). "O explorador, o artista e os territórios de impermanência". En: *Arte & ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj*, n. 27. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2013 (pp.163-171)
- VIEL TEMPERLEY, Hector (2013). *Obra Completa*. Madrid: Amargord, 2013
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (1996). "Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio". En: *Revista Mana* v. 2. Rio De Janeiro: UFRJ. (pp. 115-144)
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2002). "O nativo relativo". En: *Revista Mana* v. 8. Rio de Janeiro: UFRJ.
- VOIGT, André F.(2011). "Ritmanálise e poético-análise em Gaston Bachelard" En: *Trama Interdisciplinar*, v. 5, n. 1. São Paulo, 2014 (pp. 86-103)
- VVAA (2010). *Revista Cadernos da Subjetividade nº12*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- WALSH, Catherine (2007). "¿Son posibles una ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales". En: *Revista Nómadas*, No. 26. (pp. 102 a 113)
- YOKOIGAWA, Miki (2012). *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia

## Filmografia

ADAMS, Dennis (2012). *Malraux's Shoes & Tagging the Archive*.

BAGLIVO, Donatella (1983). *A Poet in the Cinema*.

BELLINI, Roberto (2005). *Teoria da Paisagem*.

BODOMO, Frances (2014). *Afronauts*.

HIRZMAN, Leon (1974-1976). *Cantos de Trabalho*.

KONOPKA, Bartosz (2009). *Rabbit à la Berlin*.

TAHIMIK, Kidlat (1977). *Perfumed Nightmare*.

WAGGNER, George (1941). *The Wolfman*.

WHALE, James (1931). *Frankenstein*.

HERZOG, Werner (1982). *Fitzcarraldo*.

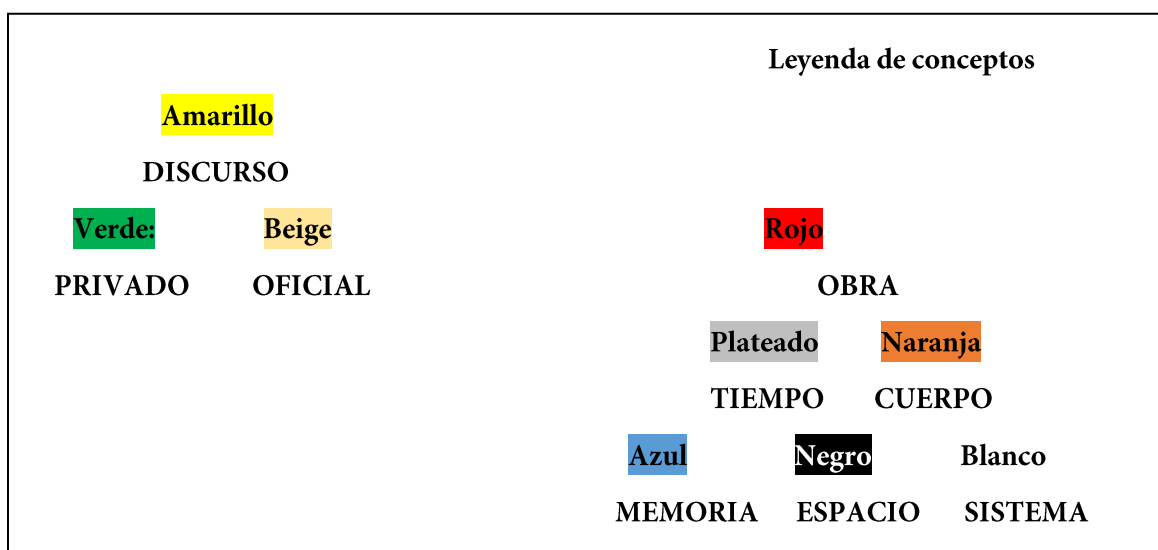


## APÉNDICE

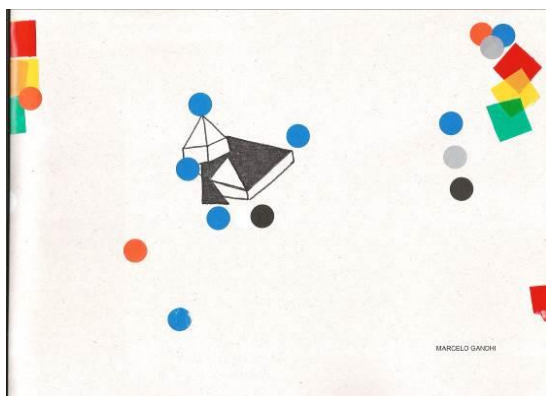
## Artistas de *Fronteras y Estados de Sitio* y sus dispositivos cartográficos: mapas intervenidos y piezas de juego

\* Hemos optado por listar solamente los dosieres de los artistas participantes de *Fronteras y Estados de Sitio* que son mencionados en la tesis.

### Fronteras y Estados de Sitio Vol. I

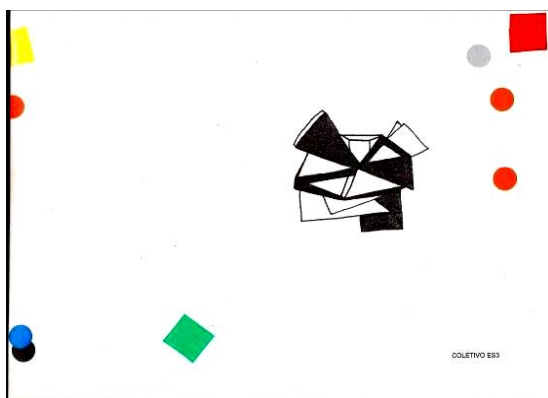


#### Marcelo Gandhi



7 azules, 3 rojos, 3 naranjas, 2 amarillos, 2 verdes, 2 plateados, 2 negros, 1 beige

### Coletivo ES3



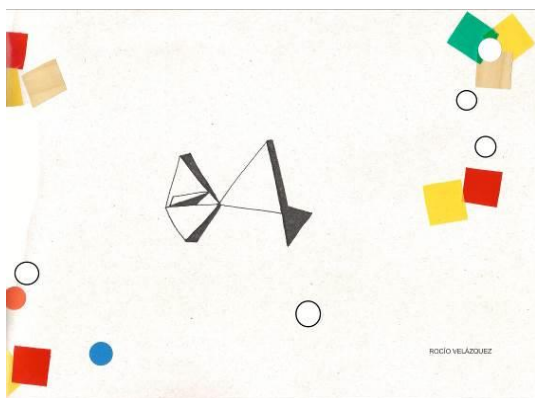
3 naranjas, 1 rojo, 1 amarillo, 1 verde, 1 plateado, 1 azul

### Raquel Checa Solueta



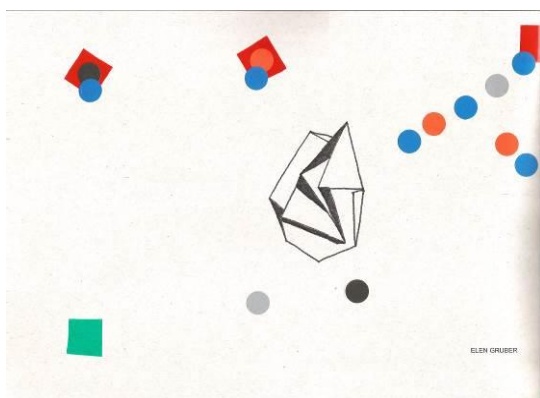
3 amarillos, 2 rojos, 1 beige, 1 azul, 1 negro, 1 naranja

## Rocío Velázquez



5 blancos, 4 amarillos, 3 rojos, 2 beiges, 1 verde, 1 azul, 1 naranja

## Elen Gruber



6 azules, 3 rojos, 3 naranjas, 2 negros, 2 plateados, 1 verde

## Jota Mombaça



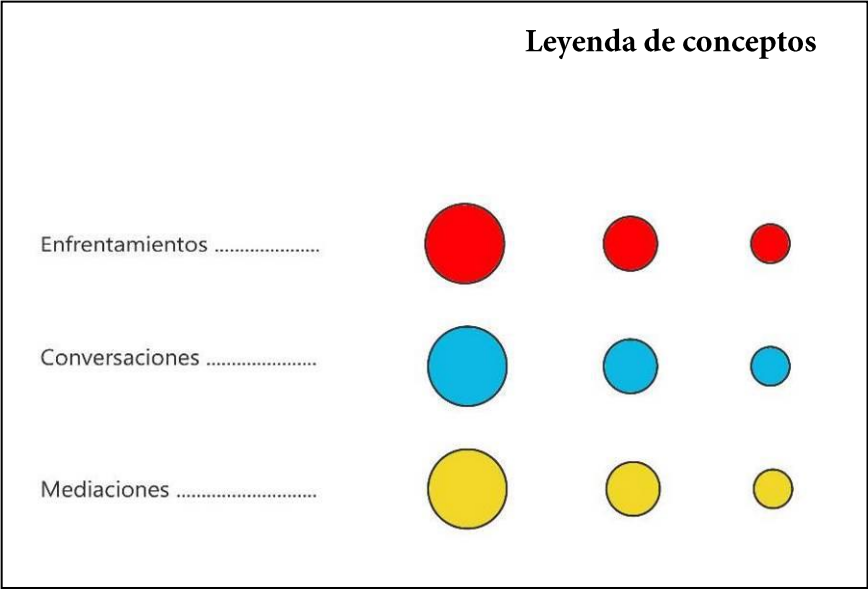
12 naranjas, 3 rojos, 2 azules, 2 amarillos, 1 verde, 1 beige

## Monica Rizzolli

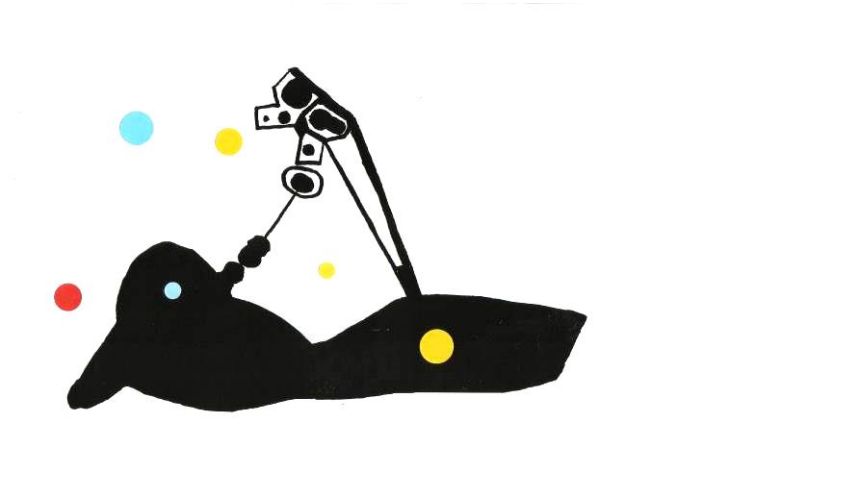


3 naranjas, 2 rojos, 2 plateados, 1 blanco, 1 amarillo, 1 azul

Fronteras y Estados de Sitio Vol.II



Diogo de Moraes



1 amarillo grande, 1 amarillo mediano, 1 amarillo pequeño, 1 azul grande, 1 azul pequeño, 1 rojo mediano.

**Jimena Kato**



4 azules grandes, 1 azul mediano, 2 amarillos medianos, 1 amarillo pequeño

**Fabio Tremonte**



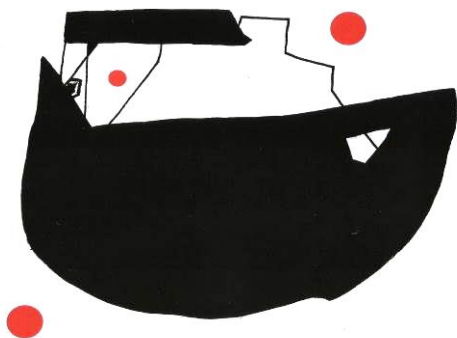
3 azules grandes, 1 azul pequeño, 1 amarillo grande, 3 amarillos medianos, 1 amarillo pequeño, 1 rojo grande, 1 rojo mediano, 2 rojos pequeños

**Rocío Velázquez**



2 amarillos grandes, 1 amarillo mediano, 1 amarillo pequeño, 2 azules grandes, 2 azules pequeños, 1 rojo mediano

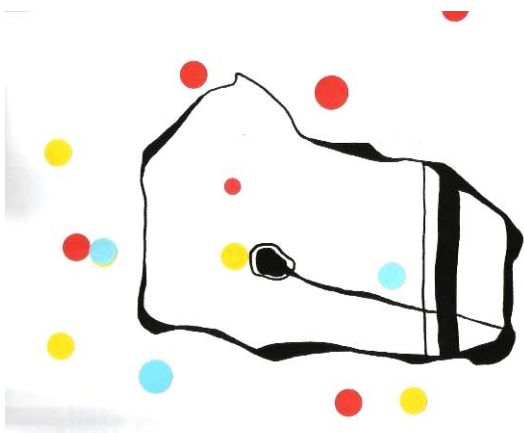
**Jota Mombaça**



2 rojos grandes, 1 rojo pequeño



Nuria Güell



15 amarillos medianos, 1 rojo grande, 8 rojos medianos, 1 rojo pequeño, 1 azul grande, 2 azules pequeños

\* Los dosieres en *Fronteras y Estados de Sitio vol. II* funcionaron como mapa y texto al mismo tiempo. Así, fueron intervenidos en su totalidad, de forma que el conteo de conceptos lleva en cuenta también las etiquetas que no se ven sobre el dibujo, y que se encuentran sobre los textos, a lo largo de los documentos.

## Fronteras y Estados de Sitio Vol.III

Ana Velez



Amaia Molinet



Rafaela Jemmene



Diana Velásquez



Brunx Kury



Biah Werther



Mario Espliego



Rocio Velazquez



Elen Gruber

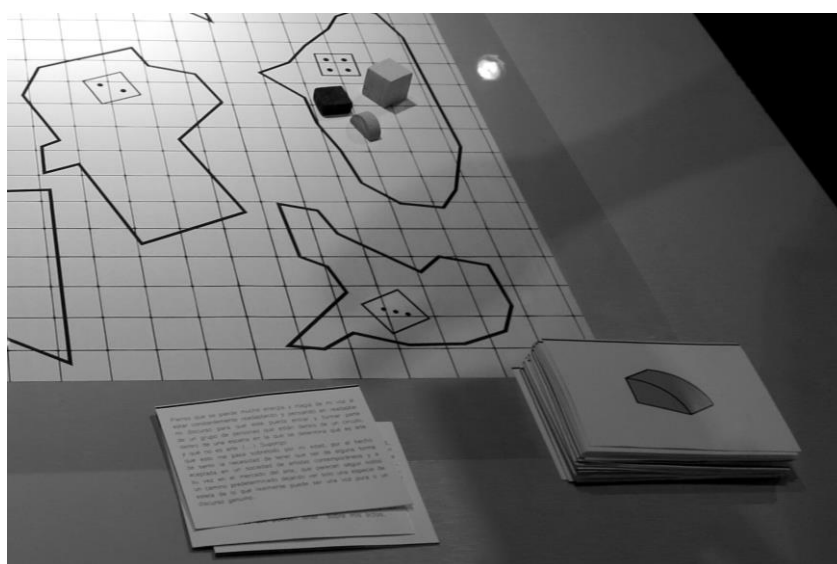


Jota Mombaça





(Detalle de mesa de juego en *Fronteras y Estados de Sitio vol. III*, C Arte C, 2016)



(Detalle de mesa de juego en *Fronteras y Estados de Sitio vol. III*, C Arte C, 2016)

\* Los dosieres en *Fronteras y Estados de Sitio vol. III* fueron substituidos por tarjetas de juego que contenían fragmentos de los documentos enviados por los artistas y parte de las respuestas a la entrevista realizada para esta edición.

## ***Fronteras y Estados de Sitio: Dosieres de artistas (biografías y statements)***

Las informaciones se mantienen tal como fueron presentadas por los artistas.

### × **Amaia Molinet**

#### **Bio**

Amaia Molinet. Natural de Lodosa (Navarra), 1988.

Titulada Máster en Arte Contemporáneo, Tecnológico y Performativo, y Licenciada en Bellas Artes por la UPV/EHU, tras optar a una beca Erasmus en la UAD de Cluj-Napoca (Rumanía). Entre sus reconocimientos destacan la beca de producción de la Fundación BilbaoArte 2015-2016, el tercer premio Ertibil 2015 de la Diputación Foral de Bizkaia, o el premio al proyecto 'Quercus Robur' del Centro Cultural Montehermoso y la UPV / EHU, 2014. Además, realiza estancias en residencia como la del programa Artifariti (Sahara Occidental, 2015) y SÍM Residency (Reykjavík, Islandia, 2016). Su trabajo ha sido expuesto en espacios como el Centro Huarte de Arte Contemporáneo y la Ciudadela (Pamplona), la Sala Rekalde (Bilbao), el Museo San Telmo (Donostia), Cantieri Culturali alla Zisa (Palermo), Oxford House (Londres), o la Casa Matei (Cluj-Napoca). Además ha colaborado con galerías de arte contemporáneo como Rafael Pérez Hernando (Madrid) y Windsor Kulturgintza (Bilbao). Ha codirigido el proyecto 'Político-Poético' entre 2012 y 2015 siendo miembro activa del mismo, y ha comisariado las exposiciones itinerantes del proyecto cultural 'Regreso al Origen' en 2012 y 2014.

#### **Statement**

Desarrollo mi trabajo en arte desde la fotografía, asumiendo el medio como un campo expandido. Concretamente, mi interés principal parte desde la práctica fotográfica ante la problemática de la territorialidad como signo de identidad. Relaciono nociones tales como las de frontera, memoria, arquitectura o territorio, desde un sentir complejo y personal del paisaje como construcción cultural, política o incluso social.

En algunos de mis proyectos de una naturaleza puramente fotográfica busco la posibilidad de plantear imágenes desde un acercamiento fenomenológico y una cierta intención crítica, de manera que mediante su componente estético permitan intuir un sentido implícito de lo político en su construcción. No obstante, más allá de este componente estético o incluso técnico, siento la práctica artística actual como una suerte de experiencia vital y pensamiento.

Recientemente, entiendo mi práctica como una investigación en torno al contexto como marco de influencia identitaria, valiéndome de lo simbólico o connotativo como una herramienta de la que el arte dispone para conocer, desde lo afectivo y lo perceptivo. Siento la necesidad de llevar a cabo acciones performativas documentadas mediante fotografía y video, que me permiten vincularme al contexto, resolviéndome ante el conflicto que implica trabajar en un territorio señalado y marcado.

× **Ana Velez**

### **Bio**

Ana velez nació en Lisboa [Portugal], en 1982, donde vive y trabaja. Su obra ha estado presente en importantes exposiciones colectivas, incluyendo Periplos Arte Portugués de Hoy, Málaga [2016], BIS 7ª Bienal de Sao Tomé y Príncipe, Santo Tomé y Príncipe [2013], la Bienal JCE / Jeune Création Européenne, Portugal, Austria, Hungría, Eslovaquia, Alemania, Lituania y Francia [2011/13], entre otros. Sus exposiciones individuales más significativas se realizaron en Bloco103 | Arte contemporáneo, Lisboa [2014], y en la Galeria Fernando Santos, Porto, Portugal [2008]. Recibió una Beca de Apoyo a la Internacionalización de la Fundación Calouste Gulbenkian, Portugal [en 2013], y una de la Colección Peggy Guggenheim [Solomon R. Guggenheim, Nueva York], Venecia, Italia [2007]. Su actividad ha estado marcada por exposiciones individuales y colectivas a nivel institucional, y también por participación en proyectos colectivos de arte urbano. Es co-fundadora y miembro activo de *Vazarte*, colectivo multidisciplinar dedicado a la creación de proyectos de reflexión, espacios de arte y creaciones de arte urbano. En su obra plástica ha establecido el dibujo como una herramienta direccional, cuestionando sobre sus múltiples posibilidades de movimiento material, lo que la llevó a desarrollar también su trabajo en el espacio público. En este llevó a cabo una serie de intervenciones gráficas en edificios dañados o perdidos. Enfoca temáticas que giran en torno al concepto de identidad, basándose en tres conceptos, el lugar, la memoria y el cuerpo. Su trabajo aparece en varias colecciones institucionales y privadas, nacionales e internacionales. Desde 2012, su trabajo está representado por Miguel Justino-Arte contemporáneo, anteriormente con el nombre de Bloco103-Arte Contemporáneo.

Desde 2012 que o seu trabalho é representado pela Miguel Justino | Arte contemporânea [anteriormente com o nome de Bloco103 | Arte contemporânea].

### **Statement**

Trabajo esencialmente con el dibujo y la pintura, abordando temas que giran en torno al concepto de identidad, basándome en tres conceptos, el lugar, la memoria y el cuerpo, y resaltando el lugar como contenedor de la identidad y de la memoria. La ciudad, como elemento arquitectónico, es entendida como instrumento de memoria, entrando

directamente en la definición de memoria colectiva que definiendo, como aquella que se apoya en imágenes espaciales de lugares arquitectónicos, en los espacios de la ciudad y en los paisajes arquitectónicos. El trabajo se desarrolla con el objetivo primero de observar, pues considero que el proceso creativo está íntimamente conectado al proceso visual, a la capacidad de ver, a la posibilidad de formular juicios sobre las cosas y crece principalmente en torno al dibujo. He adoptado el dibujo debido a su carácter de representación primario y elemental, asociado a un estatuto mítico de primera y más inmediata forma de crear imágenes, asociado a la intimidad, a la informalidad, a la inmediatez, a la subjetividad, a la memoria y a la narrativa.

× **Biah Werther**

#### **Bio**

Hacedora de cine desconstrucción\* fotógrafa de los gestos sumergidos\* tocadora de theremin\* *escribidora* de moscas sueltas\*mezcladora de tecnologías \* VJ\* mochilera del colectivo Cinema8ito\*diseñadora de nubes y vientos\* creadora de vestidos, cosas con luz, brillos y música experimental.

× **Brunx Kury**

#### **Bio**

(Formato y contenido considerado apropiado)

Integrante del Colectivo Coiote e de la Colectiva Vômito, participó de la creación de vestuarios en la pequeña central (incluyendo *Pterodáctilos* con Marcos Nanini), performó en el espectáculo *Profanações* de la compañía *Phila7* (2012), ha trabajado en la re-exposición de Tropicália de Hélio Oiticica, en Rio de Janeiro después de 1967, y expandió su investigación sobre el movimiento neo-concreto, marginalidades, instauraciones y las rupturas de estructuras, con eso se direccionó a la performance y la mezcló a su vida. Tiene posicionamientos *anarcatransfeministas* e investiga sobre el *kuir sudaka* y precariedades en lo cotidiano.

#### **Statement**

Mi obra es para no morir sufocada, es contra los endiosamientos de artista, es sobre tentativas, fracasos, disidencias y procesos de creación con las dichas basuras y monstruosidades, sobre afectividades y fortalecimientos entre las que no son bien venidas a los centros comerciales de vidas comercializadas por esos mataderos sistemáticos que encontramos fácilmente en instituciones masacrantes de las “diferencias”. La *colectiva Vômito* viene como un arma bélica que no perfora, es un grito estridente no escuchado por

quien no quiero oírlo, donde se reivindica espacios de habla, expurgando lo que nos meten garganta a dentro. Se evocan fuerzas de rebelión, negrxs, indigenxs, rebeldes que no se dejan esclavizar, quilombos enteros, aldeas diezmadas. Y esas entidades que deambulan en el mundo para ayudar a las descendencias que todavía son esclavizadas por ese sistema dictatorial contemporáneo. Nos rebelamos contra opresiones provenientes del colonialismo y el capitalismo, somos aliadas de los oprimidos de género, personas que no son aceptadas socialmente, radicalizadas, marginalizadas extremas, cuerpos periféricos no generalizados, cuerpos sucios y endemoniados por las instituciones castradoras. Pensando en guerra de clases, descolonización, muerte al patriarcado y esclarecimientos sobre los privilegios que oprimen la marginalidad a que somos impuestas, como la horizontalización puede ser también una trampa, etc... Queremos la quiebra total, estamos con la multitud en las calles, pensamos en fortalecimientos afectivos dentro del margen, somos todas *kuerpos-bomba!*

×      **Coletivo ES3**

**Bio**

Formado por dos artistas actuantes en la ciudad de Natal (RN), el *Coletivo ES3*, se alguna definición le debe de ser atribuida, puede ser señalado como un colectivo artístico con gran preocupación tanto artística cuanto pedagógica y política, sobre todo en lo que concierne las artes del cuerpo (danza, teatro y performance-arte). El colectivo actúa desde 2009, dando inicio a sus producciones con escenografías que tenían en cuenta la interacción entre los lenguajes artísticos de carácter contemporáneo, desde entonces viene desarrollando trabajos en los distintos lenguajes de las artes visuales y escénicas, bien como produciendo, de forma independiente, el *Circuito Regional de Performance BodeArte*.

La propuesta del nombre “Coletivo ES3” parte de la dedicatoria del texto *Cleansed* de Sarah Kane, donde la dramaturga coloca: “a todos los internos y el personal de apoyo en el bloque ES3”. En la propuesta del texto, esto podría ser tanto el bloque de un campo de concentración, como el bloque de un hospital psiquiátrico o una residencia universitaria, universos donde el texto de Kane se desarrolla. Decir esto es colocar que, antes de todo, este es un colectivo que no detiene identidades fijas en su investigación y producción artística y, por otro lado, también se ve como parte complementaria y móvil de composición de diversas estructuras.

Formado por André Bezerra y Chrystine Silva, este es un colectivo de individualidades, al paso que se transforma en plataforma de creación y producción colaborativa de trabajos individuales y colectivos. Tienen máster en investigación sobre el lenguaje de la arte-performance (PPGArC – UFRN/2014), y actualmente mantienen su producción artística en circulación, al mismo tiempo en que ministran talleres en espacios de formación de público y formación artística de la ciudad.

## Statement

Algo a priori innecesario, accesorio en la vida estimada por los actuales sistemas neoliberales. Al mismo tiempo de extrema importancia para traspasar nuestras limitaciones de pensamiento. Simultáneamente, lugar de comercio y poder e invendible acción filosófica de singularidad. Concomitantemente, espacio en donde múltiples perspectivas no deberían convivir, parafraseando a Barthes. Somos profesores y como tales a menudo nos preguntan: "¿Qué es el arte?", y en la práctica del día a día nos inclinamos a decir "para nada", pero nos negamos. Las innovaciones tecnológicas de nuestro tiempo y la increíble necesidad y la facilidad de actualización de nuestras "líneas de tiempo" no nos permiten ver más allá de las cosas como ellas mismas se proyectan, su superficie. Es difícil ver que, si pensamos un poco más profundamente, el hecho de que dos personas, de cualquier género, estén besándose en público hace presente simplemente dos seres que ejercen la libertad de su amor. Es difícil percibir también que una performance no es un emprendimiento de la moral, sino una broma ética. Basta mirar un poco más, de cuerpo entero, no se necesita mucho.

Buscamos los procesos de las cosas y esta es la isla de resistencia del arte que practicamos, la búsqueda de procesos en las cosas del día a día, lo entendemos cómo más natural. El momento del contacto con una obra de arte es el momento de ser afectado por algo inusual o no, pero que nos permite ver el mundo a través de los ojos de un otro (cuerpo, tiempo, lugar, mundo). Como dice Kafka en el epígrafe arriba, es tiempo de colocarnos en no hacer/percibir nada sino lo usual, que las cosas que no se mueven están y son el proceso que activan. Nuestro cuerpo en acción es político, es investigador de espacios entre estados, culturas, entre los cuerpos. Es en el calor de los cuerpos, la reunión entre uno y otro, y en la negación de un cierre de la dialéctica hacia las cuestiones que se procesan, que inventamos nuestra vida en performance. Nuestras dinámicas de creación artística empiezan en cuestiones micropolíticas, cuestiones que están en las bocas sin dientes, en los viajes de autobús volviendo para casa, en las mesas de bares, en las marquesinas llenas de gente, en los dedos llenos de callos que cosen, en los ojos atentos. Pensamos estas acciones micropolíticas en cuanto acciones en tránsito por las relaciones cotidianas, más distantes de una política partidaria y más próximas de actitudes enfocadas en cuestiones más específicas con el género, el hambre, la impunidad, el derecho a la educación y a la vivienda, a la ecología, al amor, en fin, a todo aquello que nos dice respecto y se entrelaza a la vida misma. En nuestro trabajo, al entrar en contacto con el otro estamos en la emergencia micropolítica inevitable de dejar de ser lo que somos, de ser y de estar algo diferentes, pero nunca definitivos. Al mismo tiempo pensamos en una perspectiva nietzscheana de universalidad de lo absolutamente singular, en este sentido las micropolíticas están en el hambre compartido con el otro. Si nuestros pies tocan el mismo suelo, nuestros cuerpos tocan multiversos de poéticas singulares.

Pensando en este arte / proceso / dinámica de la vida, es prácticamente imposible entender que la manera en que creamos nuestro arte no sirva para nada. O quizás no sirva para nada,



si pensamos la nadificación del arte como el acto de agitar aquello que aparentemente conocemos completamente. Somos Arte-investigadores contemporáneos, artistas que trabajan en la ciudad de Natal con intereses en cuestiones micropolíticas, singulares y en proceso. En nuestro hacer la obra de arte, las proposiciones que desencadena, pertenece al mundo y no al artista, y nuestras intenciones, motivaciones, o falta de ella, dejan de ser un problema importante para ser el fondo de la misma, ganando afectos o desafectos al tocar otras subjetividades, o micropolíticas. El arte es una dinámica de vida, como cualquier otra, depende de la relación del sujeto con ella para crear espacios de afectación. El colectivo es nuestra forma de vida-supervivencia, es la forma de insistir en nuestra forma emergente de vida, ayudar a nosotros mismos y ver más allá de lo que se vería solo, al transitarnos entre la irreducible singularidad y las potencias comunes. Como ES3 somos esto y estos.

Nos mueve la investigación de la memoria, del cuerpo en situaciones de duración, de pertenencia, de desterritorialización. Nos mueve la oportunidad de escuchar al otro, y decir otras cosas, con otras palabras inesperadas, con otros organismos en devenir. Nos hace crear el deseo de encontrar en nuestra vida la potencia de desencuentro con el estado de las cosas imperante. Performamos, instalamos, danzamos, fotografiamos, videografamos, dibujamos, escribimos, ocupamos lo que nos toca, lo que vive con nosotros, que consiste en el complejo e irreducible paisaje de ser/estar aquí-allá-*everywhere* de este tempo, la excepcional inestabilidad de poéticas de muerte y vida, la inadecuación de las formas espectaculares, la inconformidad de la grasa y de los músculos afectivos, las subjetividades ingobernables, las intimidades indisciplinadas, la extrapolación de la epistemología, la ritualización del día a día indomable, los agujeros negros junto a las luces de bioenergía, lo que somos de forma diferente y que dejaremos de ser.

× **Diana Velásquez**

### **Bio**

Su última exposición individual corresponde a Anidar era otra cosa, realizada en la ciudad de Madrid en 2013. Entre las exposiciones colectivas en las que ha participado más recientemente, se cuentan: Poppositions, Contemporary Art Fair, Bruselas (2016). Atelier Solar, Espacio Trapézio, Madrid (2016). A Quemarropa, Parking Gallery, Alicante (2015). Luminaria, Mercado de Usera, Madrid (2015). Artistas Iberoamericanos, Emma Gallery, Madrid (2012).

Ha sido seleccionada en el Premio Joven (Universidad Complutense) años 2007 y 2008, y en los XIV Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid. Asimismo fue seleccionada para hacer parte de la Residencia A Quemarropa en Alicante (2015).

### **Statement**

Trabajo a partir de la actualidad que me circunda. Me interesan especialmente los

fenómenos que resultan problemáticos, que generan o son el reflejo de cambios, alteraciones o disfunciones en la sociedad. Generalmente, su presencia en la cotidianidad surge como una escisión, pero con el tiempo van mimetizándose, domesticándose. Ya la posibilidad de asombro, de tomar distancia y de cuestionar dichos acontecimientos, se va perdiendo. Mi trabajo ahonda en la posibilidad de mantener abierto el diálogo y la reflexión sobre todo aquello que merece una mirada que vaya más allá de los titulares de un medio masivo. Algunos de los temas que he abordado desde mi trabajo, son la violencia de género, la migración, la crisis económica, la burbuja inmobiliaria, el desahucio etc. Tengo especial interés por el dibujo. En los últimos años, la mayor parte de los proyectos que he realizado, están concebidos en diferentes técnicas que remiten al dibujo: lápiz, grafito, papel horadado, collage, serigrafía, etc. Sin embargo, también he explorado otros campos como la instalación y la performance permitiéndome ampliar mi praxis y tener una interacción diferente y más directa con el espectador.

× **Diogo de Moraes**

**Bio**

Diogo de Moraes es artista visual, mediador cultural y, actualmente, asistente técnico cultural en el SESC-SP. Como artista, es representado por la Galería Virgilio, habiendo presentado su trabajo en el Centro Cultural São Paulo, Galería Vermelho, Museo de Arte de Ribeirão Preto (MARP), Paço das Artes, Museo Murilo La Greca (PE), Museo Vitor Meireles (SC) y en la Funarte (RJ), donde fue seleccionado para el *Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea*. En colaboración con Rafael Campos, Fabio Tremonte y Marcelo Comparini, realizó la curaduría del proyecto expositivo *Gabinete*, que estuvo en cartel en São Paulo (Galería Virgilio), Recife (Museu Murilo La Greca) e Florianópolis (Museu Vitor Meireles). Como mediador, participa del grupo *Mediação Extrainstitucional*, habiendo coordinado el Núcleo Educativo del Paço das Artes, y actuado como arte-educador en la Pinacoteca do Estado (SP), Itaú Cultural e Museo Lasar Segall. Fue docente del programa de cursos de formación para profesores de la 29ª *Bienal de São Paulo*. Publicó trabajos en la Revista Urbânia, Piseagrama, Canal Contemporâneo y Fórum Permanente. Realiza su master en el programa de poéticas visuales de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo.

**Statement**

Transeúnte tautológico. La sumatoria de nuestros movimientos en dirección a las cosas, forman el inconmensurable conjunto de acciones que emprendemos y repetimos a lo largo de la vida, obstinadamente, incluso como condición para su continuidad. De las necesidades al esfuerzo, del reposo a la acción, del objetivo a la ejecución, prácticamente a todo instante estamos movilizándonos, sea para buscar un vaso de agua en la cocina al

despertar, sea para encontrar, ávidos de *saudade*, a un amigo en el aeropuerto, sea todavía para escribir un texto como este o para cumplir con nuestras jornadas de trabajo. O, en un sentido más amplio, para delinear nuestra presencia en el mundo, negociando con sus circunstancias y contingencias. El acto de desplazamiento – con la aceleración que le es característica en nuestros días, en que el reposo funciona como simple intervalo entre nuestras ininterrumpidas caminatas – opera de forma decisiva en la vida diaria de los ciudadanos, representando en sí misma un emblema de nuestro ímpetu por alcanzar algo. Tales desplazamientos se traducen en recorridos casi siempre conectados a la necesidad cronometrada de llegar a un destino, como, por ejemplo, el itinerario que nos lleva hasta nuestro local de trabajo o en dirección a la sala de cine, cuya sesión tiene un horario marcado para empezar y terminar. Este nomadismo rutinario y programado, que se desarrolla de modo repetitivo es circular, parece siempre carente de un repertorio simbólico que proporcione su reflexión, dado a su ritmo frenético y su naturaleza compulsoria. En este sentido, la invención de un vocabulario visual específico surge como posibilidad poética para este transeúnte tautológico que aquí escribe.

En el trabajo que presento, representado aquí por tres imágenes de un repertorio que cuenta con más de cincuenta, el propio movimiento del cuerpo por el espacio urbano, bien como el miríada de signos que lo habitan, acaban por ofrecer los elementos necesarios a la constitución de un repertorio de iconos en diálogo con el nomadismo que comentábamos. Así, la percepción, el registro y la reorganización de lo que es seleccionado a lo largo de las trayectorias que alimentan una producción visual que se pretende espejo crítico del elemental acto de ir en dirección a algo. Las estampas aquí seleccionadas son caracteres de un vocabulario visual en permanente proceso de formación, elaborado en simultáneo a las idas del autor por las calles, avenidas, estaciones y líneas de metro, puntos de autobús, escaleras, pasillos y tantas otras zonas de pasaje que atravesamos siempre y siempre.

× **Elen Gruber**

#### **Bio**

Elen Gruber, Caxias/MA, Brasil 1984 – vive y trabaja en São Paulo.

#### **Statement**

La artista hace uso de la performance como lenguaje para investigar cuestiones relacionadas a la fuerza, a la ambición y a la resiliencia del sujeto. Actualmente trabaja para concluir la serie “Os 12 trabalhos”, conjunto de acciones performáticas que consisten en tareas de enfrentamiento de fuerzas de la naturaleza, teniendo como referencia el mito de Hércules. Consciente de lo que hay de inútil en su trabajo, esas acciones son pensadas, realizadas y registradas en vídeo, fotografía, objetos y/o esquemas: alegorías de resistencia frente a lo que está destinado al fracaso.

× **Fábio Tremonte**

**Bio**

Fábio Tremonte [São Paulo, SP, 1975] Artista y educador. Con máster en artes visuales (2012) y grado en artes plásticas, ambas por la Escuela de Comunicações y Artes de la Universidad de São Paulo. Como artista, participé de diversas exposiciones colectivas en Brasil, destacando *Deslize - Surf Skate* en el Museo de Arte do Rio (MAR), *Não mais impossível* en el CCBNB de Fortaleza, *Abre-alas* en la A Gentil Carioca y *Técnicas de desaparecimento* en Guantánamo (2012), *Porque sim.* en Galería Millan y *Exposição de Verão* en la Galería Silvia Cintra + Box4 (2011), 15º Salão da Bahia en el MAM Bahia [2008], *Panorama da Arte Brasileira* no MAM São Paulo [2005], *Ocupação* en el Paço das Artes [2005], *Artista Personagem* en Mariantônia [2004] e *Vizinhos* en Galería Vermelho [2003]. De entre sus individuales, destaca *Ilhas* en el MARP [2010], *Nada Mais* en Ateliê 397 [2009], *Vista para o mar* en Centro Cultural São Paulo [2006], *Paisagem #4* en Paço das Artes [2005]. En 2015, participé de la residencia *Barda del desierto* en Contralmirante Cordero, Rio Negro, Patagonia, Argentina.

**Statement**

Mi investigación parte del análisis y del diálogo entre arte y educación, y como estos medios permiten pensar la historia, la sociedad, la política y las relaciones entre sujeto y espacio. A partir del concepto de desplazamiento y su relación con los espacios recorridos, la arquitectura, la configuración del paisaje urbano y natural, las relaciones sociales y la alteridad, pretendo generar una reflexión sobre el lugar que ocupamos, investigando el recorrido como siendo, al mismo tiempo, una práctica artística y una forma necesaria para la vida cotidiana, y, también, forma de resistencia o crítica frente a las tradicionales formas de circulación y ocupación de los territorios. Pensando, también, el propio sujeto como autor de sus acciones, visito las nociones de contra-historia, historia de los vencidos, las utopías y desencantos. Me interesa también vislumbrar pequeñas acciones cotidianas, contando el caminar, como cocinar, conversar, echarse una siesta y celebrar.

× **Jimena Kato**

**Bio**

Jimena Kato (Lima, Peru) estudió en la escuela de Bellas artes en Marsella, Francia, especializándose en escultura, video y performance; consigue su pos-grado en SintLukas Hogeschool de Bruselas. Actualmente reside en Madrid. Ha realizado diversas exposiciones en Paris, Lima (Viceversa", Zona 30, 2011; "Trazos de la Historia", Casa Pausa), Bruselas (Fold, CIAP, Hasselt), Philadelphia ("Chain Letter", The Philadelphia Lendry, 2011) y Madrid (La Vietnamita, OTR, 2014; Galería Paula Alonso 2015).

### **Statement**

Jimena Kato Murakami es una artista peruana que vive en Madrid. Desarrolla sus proyectos artísticos a partir de nociones de dibujo en diálogo con la escultura, el video, el sonido y la arquitectura. Los puntos de cruce están dentro de las nociones de gesto, volumen, espacio y movimiento.

### × **Jota Mombaça**

#### **Bio**

Jota Mombaça es escritorx, investigadorx y artista. Tiene media-docena de vinculaciones institucionales que no vienen a cuento. Participa en procesos artísticos que tienen el cuerpo como un vector de creación y acción en el espacio. Está implicado en la construcción de un discurso poético tensionado por cuestiones políticas tales como el racismo, la disidencia sexual y de género, el especismo y el colonialismo. Entiende más de desastres que de órbitas y, por eso, estudia descentralizaciones, desviaciones, movimientos disruptivos. Persigue zonas de conflicto y turbulencia. Le gustan las sacudidas. Actualmente investiga, a partir de algunas creaciones del artista Pedro Costa, algunos efectos de contra-subalternidad y antropeo para una obra titulada “Teoría Ano”. Alimentase de subteorías salvajes, arte-performance, pop periférico, crítica expandida, posestructuralismo, *estudios cuir* y decoloniales.

### **Statement**

[Espacio vacío]

Jota Mombaça, 1991.

Yo no tenía donde hacer arte. No tenía formación. No tenía graduación. Hacer pasar intensidades de artista por un [Espacio vacío] se transformó en mi oficio. Hago eso desde que me entiendo – incierto, abigarrado, cambiante. Lo que tengo para llamar de obra son residuos de esos pasajes intensivos que llevan a territorios variados: políticas de la ciudad, políticas de la subjetividad, de la sexualidad, políticas poéticas, y algo sobre vivir la vida como una forma inacabada de arte.

### × **Marcelo Gandhi**

#### **Bio**

Nacido en Natal, 1975, vive y trabaja en São Paulo. Actúa desde la performance, el dibujo y la música experimental. Participó del Programa Rumos Itaú en su 4º edición, São Paulo/ View Program Drawing Center, USA/ Bienal Deformes (cuerpo colonizado), Chile/ Festival Zona de Arte Nación, Argentina/ Jogos de Guerras, Rio de Janeiro/ Landscapes

body, Suecia/ Encuentro Internacional de Performance, Chile/ 5 extra festival de performance, ciudad de México.

### **Statement**

Vengo trabajando en un intento de convergencia entre muchos medios (dibujo, pintura, performance, música, instalación). Además, he vivido muchas experiencias, ya sea sexuales, políticas, espirituales, emocionales, morales, artísticas, burocráticas ... Creo que el ruido es una buena palabra para describir este momento vivo y mi relación con los mundos micro y macro ... Oscilo entre protegerme del ruido (el uso de la máscara en mis performances) y tirarme de cabeza en el (la intrincada red de mis dibujos) ... Busco movimiento en el fragmento y en la mutación de las cosas... la cultura pop, dioses urbanos, trance, dibujo, armadura, inimpermanencia ... Busco distopías

× **Mario Espliego**

### **Bio**

Nací en Guadalajara en 1983. Soy Técnico en Escultura en la Escuela de la Palma, Licenciado en Bellas Artes y Máster en Investigación Arte y Creación en la UCM (Madrid) donde actualmente estoy finalizando mi tesis doctoral "Violencia Monumental". En los últimos años mi obra personal ha sido expuesta en Ca2m (Madrid), ARTIUM (Vitoria), TEMP (New York), MACBA (Barcelona), MEIAC(Badajoz), Casa Velázquez (Madrid), Tabacalera (Madrid), Centro Cultural de España (Nicaragua, El Salvador, Honduras)Sala de Arte Joven (Madrid), Matadero (Madrid), etc. Como investigador he participado en grupos de investigación en el MNCARS (Madrid) y dado lecturas propias en La Casa Encendida, MNCARS (Madrid), Matadero (Madrid) o la Fundación Eugenio Almeida (Évora. Portugal).

### **Statement**

La palabra anglosajona *statement*, perversamente asumida y tan en boga en los últimos años, incorpora uno de los sufijos más incómodo para hablar con relajo de mi trabajo. Sobre todo si entendemos este apartado como una manera de mostrar (que no demostrar) pública y críticamente nuestro proceso de trabajo.

Si nos detenemos a observar su origen etimológico de statement, numerosas palabras incorporan el sufijo sta-. Todas ellas aluden a lo inmóvil (estático), a lo que se da por asumido (estado), a lo que sujeta (estaca), a aquello que pone límites y enmarca (establo, estadio), a aquello que remarca y sustenta lo establecido (estatua, estamento).

Mi trabajo en los últimos años, con una tendencia desde/contra lo escultórico, hace precisamente hincapié en esta cuestión, la puesta en duda desde lo más pequeño a las construcciones hegemónicas asumidas. En mi caso este interés tiene su punto de partida en

la problemática de lo “monumental” (etimológicamente hablando) en su relación con la preservación de la memoria y pensar el monumento como “médium” o contenedor de los conflictos sociales y de las relaciones con el poder. Mi interés hacia este formato, el monumento, responde más a un interés estratégico que formal en torno a la construcción de la historia y la conformación de hegemonía.

Cada variación, traducción y rotura del estatismo material o procesual configura una nueva puesta en escena de la realidad construida. La puesta en crisis, la duda como constante de lo asumido es precisamente el camino de mi trabajo personal; asumiendo humildemente mi ínfima capacidad y pequeñez para alterar el más pequeño de los resortes. Mi práctica tiene más relación con el simple señalamiento, la relectura, el vaticinio o la predicción utópica que con las certezas.

× **Monica Rizzoli**

### **Bio**

A/C Sofia Bauchwitz

Bifurcaciones, una biografía del acaso.

Querida Sofia, yo nací en 10 de noviembre de 1981, en São Carlos, São Paulo. Jugué con tipologías de madera y clichés de mi abuelo. Fui retratada por mi tío-abuelo, Manoel Rizzoli, y el retrato está en el salón de mi casa. Encontré libros antiguos de mi bisabuelo, que estudió Bellas Artes en Rio de Janeiro. Gané un microscopio y un juego de química. Me mudé a Campo Grande y conocí la cultura indígena. Hice un curso de grabado para adolescentes. Asistí a una palestra del compositor Hans-Joachim Koellreutter. Me enamoré del arte concreto paulista. Inicié mis estudios en la Escuela de Bellas Artes de la UFMG. Lloré en la exposición *Os múltiplos de Beuys* en el Museo de Pampulha. Inicié mis estudios en el Instituto de Artes de UNESP. Trabajé en la 25° Bienal. Experimenté. Organicé festival de performance. Trabajé como modelo-vivo. Dibujé. Intenté pintar. Estudié la estructura matemática del espacio. Fui alumna especial en la Kunsthochschule Kassel. Viajé y me enamoré por la navegación. Construí mapas. Creé narrativas para compartir mi trayectoria. Conocí Fronteras. En Madrid, te conocí. Estoy aprendiendo el lenguaje computacional. Estoy montando una instalación para mi Open Studio en el DRAWinternational. Estoy tomando una decisión.

### **Statement**

Querida Sofia,

Estoy desarrollando una serie de dibujos en lenguaje computacional, en *processing*, ejecutados por una plataforma de Java. El lenguaje de *processing* permite inserciones

aleatorias sobre un código, creando dibujos levemente distintos cada vez que el programa rueda otra vez.

Cada dibujo representa una coordenada geográfica específica y un tiempo específico, basados en mi experiencia personal del espacio. Al agregar datos tanto objetivos cuanto subjetivos, información de historial, narrativas textuales, movimiento y códigos mismos, pretendo una aproximación entre el mapa que estoy dibujando y el territorio que percibo. Este trabajo da continuidad a mi investigación anterior, que estudiaba la interrelación entre tres conceptos: el espacio social y físico; la percepción individual del espacio y la representación de este.

× **Núria Güell**

### **Bio**

Graduada en Artes por la Universidad de Barcelona (España), continua sus estudios en la Cátedra de Arte de Conducta en La Habana (Cuba) bajo la dirección de Tania Bruguera. Su trabajo se ha exhibido en La Bienal de La Habana, de Pontevedra, de Liubliana y Liverpool, así como en la Trienal de Tallin, en museos de Barcelona, La Haya, Madrid, Hertogenbosch, París, Nueva York, Chicago, Miami, Formigine, Londres, Estocolmo, y en diversos centros sociales autogestionados. Ha sido ganadora de diferentes premios a nivel estatal como: R.A.C a la mejor exposición individual, Madrid (2014), Premio Internacional 5 x 5 Castelló (2014), T.R.I.B.E. Ljubljana (2013), Premio de Creación Injuve, Madrid (2011), el Premio Miquel Casablanques, Barcelona (2010), el Premio a la creación Guasch Coranty (2009), el Premio de la V Bienal de Valls, Valls Museum (2009), Primer Premio de la V Bienal d'Art de Girona, Girona (2008) y el Primer Premio de la V Bienal d'Art Contemporani de Vic, Vic (2007).

### **Statement**

El trabajo de Núria Güell aborda y reformula los límites de la legalidad, analiza la ética practicada por las Instituciones que nos gobiernan detectando los abusos de poder cometidos a través de la legalidad establecida y la moralidad hegemónica. El coqueteo con los poderes establecidos, los privilegios del mundo del arte y la complicidad con diferentes aliados son los recursos en los que basa sus operaciones artísticas, que diluyéndose en los límites de su propia vida se desarrollan como tácticas disruptivas en contextos específicos para subvertir las relaciones de poder instauradas.



### **Bio**

Rafaela Jemmene: <http://rafaelajemmene.blogspot.com.br/>

Artista Visual. Doctoranda en Artes Visuales por la Unicamp, tiene también un máster por la misma institución. Actualmente desarrolla investigaciones artísticas en intercambio con la Universidad Complutense de Madrid (España), con apoyo de la Beca de Investigación de CAPES. Realizó la investigación “Espacio Diminuto: el espacio como potencia”. Graduada en Artes Visuales por el Centro Universitario Bellas Artes de São Paulo (2008). Desde 2005 participa de exposiciones en salones de arte, galerías y espacios culturales, museos en Brasil y en el exterior. Integra el grupo de investigación en arte *issotudoégrupo* (2008 a 2011). Es una de las idealizadoras y organizadoras de la plataforma de arte impresa *Sobrelivros*. Participa de Grupos de Investigación como: Arte y Ciudad, Pesquisas y Proyectos Gráficos: entre libros de artista, grabados y memorias, ambos de la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP). Vive y trabaja en São Paulo.

### **Statement**

Sobre el trabajo poético.

Mi búsqueda como artista está relacionada a los binomios arquitectura y arte, lugar y espacio, tiempo y su pasaje, bien como algunas inquietudes referentes a la ciudad y al caminar como impulsador de elementos y materiales poéticos para la realización de trabajos artísticos. Los límites entre arte y arquitectura, son borrados en mi práctica, en el sentido en que me apropio del lenguaje arquitectónico (dibujos técnicos, programas de ordenador, maquetas, entre otros), para dar cuerpo a mi trabajo artístico y enseñar mis ideas y mis pensamientos. Otro punto importante es el paisaje, en este caso, el paisaje urbano con el cual lidio como materia y al mismo tiempo como chispa para un pensamiento artístico, visto que mi práctica ocurre mayormente desde el andar, con la intención de observar y descubrir situaciones y lugares que me parecen interesantes y pertinentes de ser investigados poéticamente.

La noción de *site-specific* en mi trabajo poético ocurre en el sentido de entenderlo como un proceder, o sea, no solamente como una categoría artística, sino como un medio para realizarse un proyecto, es un punto determinante para tomar decisiones. Esta actitud posibilita la discusión conceptual a partir de un sitio, su entorno y contexto, y para tanto, los lenguajes para su hacer están más relacionados a lo que es importante para su desarrollo conceptual y práctico, que con una intervención tridimensional en un lugar elegido. El trípode arte-arquitectura-paisaje hace parte de una búsqueda artística, agregando cuestiones temporales a este contexto, en el sentido del tiempo como capas, como una materia invisible, que acumula significados. El tiempo y su pasaje, la arquitectura y sus modificaciones por el uso y necesidad, el entorno y sus transformaciones, generan

resignificaciones del lugar, y este cuestionamiento es uno de los puntos que guía la investigación poética y conceptual que elaboro actualmente.

× **Raquel Checa Solueta**

### **Bio**

Murcia, España, 1989.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2012), actualmente se encuentra cursando el Máster Universitario en Investigación en Arte y Creación [MIAC] de la Facultad de Bellas Artes de la UCM (2012-2014). Ha disfrutado de la beca de Ayllón (2012) concedida por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes UCM, así como de ser seleccionada como Colaboradora Honorífica (2013-2014) en el mismo departamento.

Su línea de investigación, centrada en la articulación de las relaciones sistémicas entre ecología y cultura, concretamente en la restauración y concienciación medioambiental a través de las prácticas artísticas, le ha servido para participar activamente en el I+D *Arte y Ecología. Estrategias de Protección del Medio Natural y Recuperación de Territorios Degradados* en seminarios y encuentros, siendo seleccionada por su propuesta de trabajo para el seminario *Prácticas Artísticas, Ecológicas y Colaborativas en Espacios Marginales* en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), así como colaborar como miembro en la plataforma *Creando Redes* para la Restauración Ecológica (2013) y en el evento TEDx PlazaSantaBárbara *Co-Creando con el ECO-Sistema* (2014).

Ha participado en diferentes exposiciones colectivas nacionales y posee obra en el Museo de Arte Contemporáneo Obispo Velloso de Ayllón (Segovia, España).

### **Statement**

Durante el camino te despojas de todo lo superfluo, mides el paisaje con las pisadas, tomas conciencia de lo que te rodea y de ti mismo. Es un paseo contemplativo, de reflexión, de disfrute. Miro atrás y observo el rastro de mis pies sobre la tierra, el polvo que levanto al caminar; delante, el sendero se pierde entre las montañas. A ambos lados se van sucediendo uno detrás de otro diferentes materiales, infinidad de posibilidades. A veces no distingo si es un sentimiento de necesidad o de disciplina. Necesito ese contacto continuo con la naturaleza, que sea ella la que me esculpa, la que me enseñe, me premie y me castigue. Tomar de ella todo aquello que en entrega para luego devolvérselo en un ejercicio de reciprocidad donde ambas partes tienen el mismo peso y conviven en equilibrio.

Desde el campo de la escultura, trabajo por una mejor comprensión de la naturaleza y un sentimiento de conciencia acerca del cuidado, respeto y conservación de esa parte fundamental de nuestras vidas. Sin embargo desde hace unos años mi campo de estudio se ha acotado hacia la parte más olvidada en el mundo del arte. La fauna también forma parte

de nosotros, y nuestra creciente expansión y desarrollo está poniendo en peligro su existencia tal y como la conocemos.

Sin dejar de lado lo estético, en mis proyectos hay una primacía de la funcionalidad, lo poéticamente útil. Una instalación se diseña para un determinado lugar en base a unas necesidades; una vez construida y emplazada empieza a funcionar al uso de sus nuevos habitantes y cuando se han cubierto esas necesidades, se desactiva automáticamente. A la hora de trabajar parto siempre de un sentimiento de responsabilidad, construir para reparar, en una especie de expiación por el daño cometido por el ser humano. Evoco el concepto de nido, madriguera, cobijo, como símbolo de protección, como refugio que contiene y envuelve.

× **Rocío Velázquez**

### **Bio**

Rocío Velázquez nace en Málaga en 1986. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga, cursa parte de sus estudios en Barcelona. En 2012 realiza el Máster en Investigación y Creación de la Universidad Complutense de Madrid. Durante su formación se especializa en video instalaciones, performance y acciones. Campos que complementa con la participación en el taller de performance de Rocío Solis en Málaga con presentación en la Noche en Blanco de dicha ciudad o la participación en el Taller de Acción Fotográfica de Oriana Eliçade en Barcelona. Participa en diferentes exposiciones con proyectos tanto individuales como en colaboración con Cristina Ramos. También destaca su labor con diferentes colectivos en la organización de jornadas como *Cin-arte* de la universidad de Málaga en 2009 o las diversas propuestas de Espacio POOL durante su estancia en Madrid.

### **Statement**

Mi obra parte de las fricciones entre mi percepción de la realidad y las significaciones establecidas dentro de un imaginario colectivo. A través de mi trabajo analizo como afectan las ideas difundidas desde diferentes instituciones sociales en la formación y modificación de mi identidad. Para ello creo situaciones, empleo material audiovisual tanto propio como ajeno, o me agencio herramientas de otras disciplinas ajenas al mundo del arte dotándolas de una nueva carga simbólica. Contemplo mi producción artística como un modo de habitar y relacionarme con mi contexto, investigando determinadas estrategias homogeneizadoras, que pueden influir en mi modo de sentir y pensar

## Entrevistas en Fronteras y Estados de Sitio

### Entrevista con Jimena Kato

**SPB: ¿Qué imágenes (metafóricas, simbólicas, históricas), son las que sueles tener en mente cuando te piensas como artistas? Y ¿por qué?**

JK: No me interesa la imagen del artista genio, ni del artista productivo, me interesa más una imagen que me lleve a pensar el artista mago, (hay todo tipo de magos, desde el que hace trucos con cartas hasta los David Copperfields) aquel que es capaz de transformar las cosas, las imágenes, los materiales, los significados de nuestra realidad para enriquecer la experiencia misma que tenemos de esta, aquel que con su trabajo nos enseña a ver un poquito más allá de lo evidente, creando combinaciones y asociaciones a veces aparentemente sencillas otra veces complicadas y crípticas pero siempre de alguna manera fantásticas, improbables e inesperadas, haciéndonos cuestionar lo que creemos son certitudes. Creo que de eso se trata el arte, más allá de una cuantificación de la obra. O calificación del artista. El problema no es algo que lo tenga uno *per se*, el posible problema aparece cuando uno se enfrenta a la imagen que tienen otras personas del mundo, es decir, esta imagen del mundo que se nos ha impuesto a todos (occidental, cristiana, colonialista, productivista) y de lo que se consideran los valores dentro de ella. En este caso el rol del artista ha sido siempre desamorzar los mecanismos en los que estos “valores” operan, el problema real aparece cuando esto ya no sucede de esta manera y el arte se inserta dentro de las mismas dinámicas del status quo o vice versa. Hay ahí una confusión.

**SPB: De alguna manera, me parece ver que la imagen del artista, hoy, se asocia con el colonizador mirando al colonizado, del docto analizando el mundo. Siempre desde una mirada conquistadora. ¿Cómo te posicionas como artista y desde tu práctica artística? ¿Cómo performatizas esa mirada? ¿De qué manera te relacionas con esa alteridad constante en el mundo?**

JK: Hay cierta tendencia retro (no solo en el arte, sino en otros ámbitos de la sociedad) que le da cierto *chic* a las cosas, pero a mí me aburre un poco y lo encuentro un poco síndrome “mi pequeño diario íntimo” (lo que yo llamo síndrome de Amelie Poulin). Quizás sea un efecto de internet, el descubrimiento y redescubrimiento del pasado, de lugares alejados, exóticos, tanto como lo fue en los siglos XVI XVII y XVIII y se repiten esas dinámicas. Solo

que el arte vuelve a hacer su coctel aprovechándose de esas estéticas.

Con lo que respecta al colonialismo tengo una anécdota que quiero contar. Cuando estaba en Bellas Artes en Marsella, tuve problemas los primeros años porque los profesores no lograban situarme culturalmente, mi obra siempre tuvo que ver con los problemas que se daban con los materiales que iba a usar y de lo que esa misma dinámica me dictaba, nunca quise “contar” nada fuera de lo que estaba resolviendo en ese momento con la pieza, de los problemas en sí que tenía con la pieza y como resolverlas. Había una chica colombiana también en mi escuela que iba un año por encima de nosotros y que hacía grabados con el tema rural en Colombia, y las Farc y la manipulación de los medios de comunicación, todo bastante ilustrativo (dibujo) utilizando los signos que describieran mejor estos temas. Mis profesores franceses estaban encantados, una colombiana hablando sobre las Farc, las guerrillas y la guerra interna colombiana, era perfecto, ella estaba en el sitio que le tocaba estar, allí donde ellos la podían entender fácilmente pues es el único lugar que le habían otorgado. Y me di cuenta de que es el único lugar que nos habían dado a los latinoamericanos. Si venías de algún país latinoamericano más te valía hacer arte político, hablar sobre las guerrillas, las dictaduras, el narcotráfico si querías que te hicieran caso, si querías abordar otros temas pues lo ibas a tener más jodido. (...) Me di cuenta entonces de cómo Europa mira a Latinoamérica, su interés condescendiente siempre con una autoridad paternal que va a juzgar de antemano quien puede o no tocar ciertos temas. Esto me sirvió para afianzar mis convicciones dentro de mi práctica y reconocer los elementos alienantes que no me interesaban. Yo quería hacer escultura y hablar sobre las problemáticas de esta práctica, pues este camino me llevaba a hablar de otros temas que también me interesaban. Es más hipócrita jugar el juego del buen salvaje solo para que nos quieran en Europa que reivindicar nuestro derecho de escribir nuestra propia historia, por más híbrida, mestizada, postcolonialista y contaminada que sea esta.

**SPB: El *artista errante* no intenta encontrar respuestas para una pregunta, sino perderse en sus muchas preguntas. ¿Qué preguntas son las tuyas? ¿Qué crees que anuda todos los proyectos de un artista?**

Lo que anuda todos los proyectos de un artista es el artista mismo, su historia, estructura mental, sus traumas, sus miedos, sus sueños, sus creencias. Creo que todos somos un poco errantes al principio, encontrar su voz o encontrar lo que nos interesa, yo creo que honestamente se hace de manera retrospectiva, cuando ves la vista atrás y unes con puntos todos tus proyectos y tus intereses y descubres cuál es tu línea de trabajo, tus temas de interés, y los porqués de cada cosa, el artista tiene que hacer su propia bitácora para poder situarse en su propia práctica artística.

## Entrevistas para *Fronteras y Estados de Sitio Vol. III*

Se ha intentado mantener, en las traducciones, el ritmo y estilo de cada entrevistado. Los textos enviados en español, por artistas no-hispanos, se han mantenido resguardando el esfuerzo de traducción del autor.

**1. ¿Crees que adaptas tu voz y discurso para mostrarte como artista? ¿Cómo afecta eso tu práctica y tu trayectoria?**

**2. ¿Crees que hay una diferencia de género en cuanto a cómo mostrar y defender el trabajo, en sus desvíos y errancias?**

**Brunx Kury** responde:

1. Como toda mi trayectoria de vida está entrelazada a mis producciones artística y ellas son representaciones de marginalidades que vivo, y otras a las que tengo acceso, creo que esas adaptaciones son las mínimas posibles, a pesar de saber también que la cuestión estética se hace presente, aun siendo contra el esteticismo burgués al cual me opongo (trabajo con excrementos, con la repulsión, suciedades, basura y polvo). Acabo cayendo en adaptaciones con las cuales me identifico (identificación por disidencias y por cuestiones pos-identitárias), ya que no estamos a salvo de influencias externas. La diferencia es que busco tener referencias ancestrales, intento adaptarme a referencias otras, esas que son tentativas de descolonización, creando rituales, desprogramaciones e un fortalecimiento para el empoderamiento de eso que no es fácilmente captado por el mercado capitalista blanco artístico clasista.

2. Totalmente. Esos papeles que nos son impuestos y nos limitan a esas interpretaciones nos son sobrecargadas de simbologías y posicionamientos ya pre-determinados. Mi posicionamiento *kuir/queer/cuia* intenta exactamente salir de esas limitaciones, a pesar de también estar mapeada socialmente por dogmas y estereotipos que me son tirados como una cruz sobre mi espalda. La sexualidad como creación artística puede ser también un proceso creativo de rupturas y desprogramaciones. “El mundo no es, el mundo está siendo”, dijo Paulo Freire... El rompimiento de esas fronteras, para mí, es también fácilmente identificado en mi obra. Una adición para un mercado que también recrimina por género y que es hegemonícamente privilegiado. Mujeres *cis* y trans, negras e indígenas son nítidamente incómodas al sistema que sigue en la misma rueda mercadológica euro-hetero centrada. Siempre en resistencia y en lucha, las marginalidades continúan en lucha.

**Amaia Molinet** responde:

1. No es una pregunta fácil de responder, pero intuyo que tampoco resulta fácil de formular. Creo que esta primera pregunta puede tener diversas capas de lectura. Respondiendo a una de las posibles lecturas, ‘mi voz’ y ‘mi discurso’ son y siempre han sido lo más honestos que he podido en cada situación. Si bien he trabajado en torno a temas que fuera de mi contexto geográfico puedan suponer una cierta peligrosidad, jamás he tratado de maquillarlos ni mucho menos; a la hora de presentarlos, simplemente, he tratado de ampliar el marco conceptual o contextual en el que se sitúan. Si acaso, he tenido el cuidado de no tratar de presentar mi trabajo en contextos donde a priori sentía que no sería bien recibido, por no ‘perder el tiempo’. Y, desde mi lectura personal, yo siento una evolución reciente en mi trabajo, ya que debido a su carácter simbólico (*o simbolizante*) hasta hace un año desarrollaba dos líneas de trabajo: una de ellas puramente estética, en un trabajo exhaustivo, pero limitado a la obtención de imágenes fotográficas. Mientras que otra línea de trabajo consistía en acciones concretas alterando el paisaje, connotando un contexto. Para esta última línea de trabajo me valía de la fotografía únicamente como herramienta de registro, dejando toda la importancia del proyecto a su propio discurso. Desde hace aproximadamente un año, he tratado de trabajar más y mejor en la relación entre forma/estructura y contenido/discurso, ya que he tratado de expandir la representación de imagen bidimensional, buscando, también, una coherencia o un paralelismo con el discurso del proyecto. Hoy en día me alegro de que mi trabajo reciente haya adoptado una entidad, con una presencia más notoria, (posible gracias a recientes subvenciones económicas y apoyo humano) y esto, sobre todo en el contexto en el que vivo, creo que ayuda a no requerir apoyarse tanto en discursos manidos.

2. Por supuesto que sí. Sin duda. Tampoco encuentro la forma de explicarlo sin caer en lo anecdótico personal. Más de una vez me han ‘acusado’ de no realizar un trabajo ‘muy femenino’ y al buscar una explicación respecto a esta afirmación, he descubierto que el imaginario de muchas personas está limitado, pivotando entre la idea de mujer-artista que trabaja en ‘temas de género’ (vagina, regla, etc.) o entre la que hace ilustraciones con elevado uso del color rosa. -Con todo mi respeto y admiración a todas las artistas que desarrollan una labor comprometida y rigurosa- No voy a entrar a valorar la situación de desigualdad de la mujer en el sistema y mercado del arte, etc. Pero, sorprendentemente, a menudo he tenido la impresión de sorpresa hacia mi trabajo –tanto por parte de hombres como de mujeres- a veces por ser ‘joven’, a veces por proceder de una zona rural, y muchas otras, por ser mujer.

**Rafaela Jemmene** responde:

1. Es una pregunta difícil, porque me parece que no adapto mi voz ni mi discurso para mostrarme como artista, pero sé que tengo una formación en artes visuales, y no consigo medir o analizar cuanto esto afecta mi trabajo, a mi como artista, mi discurso y como me mostro como artista. Pienso que siempre algo nos influye y puede hacer que a veces nos adaptemos, aunque no se perciba.
2. Pienso que la cuestión de género no es exactamente un punto en mi trabajo. Esta cuestión está presente en mis actitudes, mi postura delante de situaciones y en las elecciones que tengo hecho en mi vida. Entonces en este sentido puedo decir que si, pues no conseguimos hacer las cosas muy lejos de aquello que llevamos dentro de nosotros. Hay también la cuestión de que a veces por ser mujer, en algunos lugares, se tiene que hablar más alto. No es una voz que se escucha siempre, entonces muchas veces, para defender mi trabajo y mi posicionamiento, delante de un tema o situación, tuve que poner mis pensamientos y opiniones más enfáticamente.

**Biah Werther** responde:

1. La búsqueda principal de mi trabajo es no adaptarme a cualquier modelo o patrón para buscar incentivo financiero o público. Busco no desconstruir mi expresión para que ella sea más comprendida y más fácilmente comercializada. Mi manera de decir no a un discurso obediente es asumir públicamente que quiero ser fiel a mi trabajo pues creo que el principio debe de ser desnudo y lo más libre posible, de modo que el público (aunque pequeño, por no tratarse de un trabajo comercial) pueda percibir lo que hay en mis proyectos, siempre un punto de interrogación. Esta opción y búsqueda dificulta la trayectoria porque muchas veces la prensa, los curadores, los patrocinadores, los tribunales y el público desean que estés dentro de las “tendencias” conceptuales, estéticas, narrativas de su tiempo y espacio. Pero como no creo en el aprisionamiento impuesto por el tiempo y el espacio, procuro seguir en frente, buscando la desobediencia.
2. Creo que las diferencias entre los géneros al presentar la obra es directamente proporcional a la huida de los modelos y padrones académicos. El arte en el medio entendido va siendo nivelada y, aunque existan diferencias, ellas serán menores que las diferencias en un mundo de libres expresiones. Quiero decir, creo que hay significativas diferencias que van a ser marcadas conforme niegas los medios académicos y los espacios reservados al arte. Cuanto más obediente y servil a las metodologías, más empatronado estás en la exposición y defensa de tu trabajo.



**Diana Velásquez** responde:

1. Situar en el circuito artístico definiendo una postura, unas intenciones, un discurso es una labor más compleja de lo que parece. Al andar, uno se va dando cuenta de que mantenerse en una decisión o posición únicas es difícil. Si haces parte del mercado, si haces parte del antisistema del mercado, si expones aquí o mejor expones allá, si no expones, si tienes un discurso muy marcado o si eres un artista 'manitas' que no puede parar de producir con independencia del qué, etc. En mi caso, desde los últimos años de la carrera me decanté por proyectos que tienden hacia lo social/político. Entonces me parecía muy acorde con la realidad que me circundaba y con mi propia historia familiar. Esa postura escogida desde la convicción, se fue manteniendo hasta el día de hoy. Sin embargo, en esta andadura de más de 15 años, me di cuenta que tenía que estar legitimando constantemente esa posición. Las tentaciones son muchas pero detrás de estas hay trampas que generan inconsistencias. Por ejemplo, si hablo de desahucio y de pérdida de la dignidad, a lo mejor no puedo presentarme a un concurso patrocinado por un banco. También es común que una obra de carácter más marcadamente político se exponga menos. Ciertos espacios no albergan este tipo de obra fácilmente. Es así como a veces me entran ganas de empezar a hacer otro tipo de obra, pero se verá; hasta que el cuerpo aguante.

2. La carrera de fondo es muy clara aplicar a concursos y ser seleccionado, mantener la producción aunque no se exponga mucho ni se venda, conocer gente del medio, hacer de comunicador, gestor y artista a la vez, ir a residencias, etc. Sin embargo, aunque tengas todo esto hecho con matrícula de honor, siempre va a contar el género. Conozco alguna galería, que a día de hoy, tiene únicamente hombres en su plantilla de artistas. Como artista mujer, emergente, extranjera y madre pienso que mantenerse en la decisión de seguir en esta profesión implica no sólo mucho trabajo, mucha fuerza de voluntad y mucha fe en lo que haces, sino también exige ser muy profesional, superar con creces tus propias expectativas. Ahora, cómo se recibe ese ejercicio diario allá afuera, sigue siendo una inconsistencia que yo por mi parte intento olvidar para poder seguir.

**Jota Mombaça** responde:

1. Creo que la auto-enunciación como artista por sí sólo ya presume un gesto de adaptación a un enunciado preexistente. Decir de mí misma artista es sin duda una forma de inscribirme en un registro conocido, frente al cual exijo reconocimiento y que, al mismo tiempo, exige de mí una cierta postura, una cierta manera de ser. Eso no significa que, como artista, estoy necesariamente limitada a las expectativas del mundo del arte sobre mí y sobre mi trabajo, pero me obliga a reconocer que, al moverme por ese campo, necesito

necesariamente negociar con esas expectativas si quiero subvertirlas o simplemente seguir existiendo a pesar y en paralelo con ellas. La práctica artística, en ese sentido, tiene sido para mí, cada vez más un trabajo de articulación, conexión y negociación, donde lo que está en juego es más la capacidad de crear redes que de crear obras, Y siento que esa percepción solo la puedo tener ahora, después de haberme “adaptado” a una cierta dinámica del mundo del arte que me garantiza alguna circulación y visibilidad para mis cuestionamientos y proyectos.

2. Imposible responder a esta pregunta sin presentarme también como intelectual, persona teóricamente ocupada y trabajadora remunerada en las fábricas de producción de conocimiento, porque eso informa la defensa de mi trabajo con una densidad de articulación conceptual que es, sí, bastante diferente de como él es presentado: mientras performo acciones bastante literales, que subrayan tensiones políticas de forma bastante directa; el modo como articulo esas estrategias y los contextos políticos a los que ellas se direccionan tiende a una amplificación conceptual que se aleja de la representación de la obra en dirección a una reflexión independiente sobre los elementos que informan mi trabajo. No creo, pues, que “defienda” mi trabajo. Lo que defendiendo, en general, es la necesidad y la urgencia en trabajarse las cuestiones y los modos de articulación con los cuales trabajo.

**Mario Espliego** responde:

1. Por su puesto, creo que todos lo hacemos. Cuando insertamos nuestras producciones dentro del específico campo del arte contemporáneo aceptamos multitud de convenciones. Diría más aún, incluso el rechazo intencionado de éstas, de sus partes o la totalidad, llega a ser una convención. En cualquier caso no considero esa adaptación como una cuestión negativa, lo contrario refleja a un artista desconectado de su mundo, de su lenguaje, de la comprensión de sus símbolos y códigos culturales, de los otros y de su mirada. (...) Si tengo que hablar en primera persona, y de una manera sincera, por supuesto que en mi trabajo hay una adaptación. Con el paso del tiempo supongo que en mi trabajo o concretamente en “su puesta en escena”, ha habido (y habrá) una transformación: del tono del discurso, de la modulación de la voz, de la adaptación de la forma, la búsqueda de la adecuación procesual, etc.

Pienso en estas cuestiones sin remitir al sometimiento o la domesticación en un sentido de adecuación estratégica ligada a lo mercantil, al éxito/fracaso, sino más bien en un interés por la coherencia, por una conciliación sincera y en convivencia con una ideología más personal. Creo que todos identificamos de una manera más o menos sensible lo que consideramos “arte contemporáneo” y asumimos una toma de posición con respecto a donde queremos (o no) ubicarnos.

2. Si, también creo que hay una diferencia de género en como mostrar/ defender el trabajo. Pienso en múltiples supuestos que son condicionantes para una labor más activa a la hora de mostrarse, no sólo de género, sino de clase, de raza, de condición sexual, de situación geográfica, etc. Es evidente que si hablamos de poner en escena y de mostrar en nuestro caso un trabajo artístico, son numerosos los roles que afectan a la visibilidad. El mundo del arte, en tanto una de las esferas que construyen nuestra realidad cultural, es un ámbito dominado por hombres, del norte, heterosexuales, de clase dominante, nacidos en potencias económicas o emergentes, etc. Pertenecer a estas categorías dominantes bajo mi punto de vista otorga libertades y relajo para producir y mostrar desvíos y “errancias” (en la manera que entiendo que aludes en tu pregunta) y son leídas en su caso como innovación y riesgo bienvenido. Para todos aquellos que incorporamos cualquiera de las etiquetas no dominantes, la lucha por la visibilidad es de por sí un camino complejo y los desvíos o la muestra de errores son leídas esta vez como señal de debilidad o desconocimiento. Decía Bertolt Brech que “la más hermosa de todas las dudas es cuando los débiles y los desalentados levantan su cabeza y dejan de creer en la fuerza de sus opresores”.

**Ana Velez** responde:

1. No... Pienso que no adapto ni mi voz ni mi trabajo para enseñarme como artista, pienso que mi discurso es una consecuencia inherente al hecho de ser artista... Asimismo, a veces me cuestiono si podría, debería adaptar más mi discurso y así conseguir aproximarme más a aquello que se espera del discurso de un artista... Pero llego siempre a la misma conclusión, que no, que eso iría afectar negativamente a mi práctica artística, pues entraría en conflicto conmigo misma.

2. Si... Infelizmente siento que aún existe una diferencia de género en la manera como somos abordadas para mostrar y defender nuestro trabajo. Tenemos siempre que correr un poco más para llegar al mismo sitio y, normalmente, nunca llegamos al mismo tiempo, pero llegamos.

